الآداب الأجنبية، العدد
106 -107
ربيع وصيف2001
السنة السادسة والعشرون

الافتتاحية

أزمـــة الترجمـــــة

بقلم رئيسة التحرير:
■ د.بثينة شعبان ■

هناك عوامل عدة تضع الترجمة والمترجم في الوطن العربي في دائرة أزمة حقيقية يصعب أحياناً تصوّر المخرج لها. وكنت أريد أن أتحدث عن أزمة المثقف ولكن المترجم يعبّر إلى حدّ كبير عن حال المثقف وإن يكن للمترجم خصوصية في العمل والمقاربة والهدف. وأول هذه العوامل التي تجعل عمل المترجم صعباً هي غياب الوقت. فنادراً ما نجد في الوطن العربي المترجم المتفرغ، ناهيك عن المترجم المتخصص. ففي الوقت الذي طوّرت فيه كثير من بلدان العالم الترجمة إلى اختصاصات عديدة: من الترجمة الأدبية إلى الترجمة الطبية والهندسية والمعلوماتية إلى ما هنالك من علوم، مازالت الترجمة في غالب الأحيان في الوطن العربي اختصاصاً عاماً يقوم حامله بمهن أو أعمال أخرى، ويكرّس وقت راحته أو فراغه أو الوقت المستقطع لترجمة عمل هنا وآخر

هناك. وضيق الوقت هذا الناجم عن لهاث المواطن العربي وراء لقمة العيش سبّب تدهوراً كبيراً في مستوى الترجمة وتقنياتها إذ لا وقت للمترجم لمتابعة آخر المصطلحات التي أفرزتها اللغة المترجم عنها أو اللغة المترجم إليها، ولا وقت لديه لمراجعة الترجمة وإخضاعها لأعمال تحريرية دقيقة تبغي حملها نحو الكمال وإن صعب عليها إدراكه. ولا توجد المؤسسات المتخصصة في الترجمة والتي يؤول إليها المترجم لتشكل سنداً له ودعماً وإطاراً علمياً تنضوي جهوده تحته لتشكل جزءاً دافعاً ومحركاً وليتحرك الإطار برمته نحو تحقيق الهدف الوطني الأشمل.

والعامل الثاني الذي يشكل عقبة أساسية في طريق المترجم هو غياب المكتبات وتعذر وصول الكتب والمجلات الأجنبية المتخصصة إلى يد القارئ العربي الذي يفتقر إلى إمكانية اختيار المواضيع التي تعبّر عن سير حركة الثقافة العالمية، مما يتطلب من المترجم أن يشكل من خلال ترجماته حلقة تواصل بين القارئ العربي والقارئ الآخر في اللغة التي ترجم عنها. إذ كيف يمكن لنا أن نتوقع من القارئ العربي التواصل مع آخر منتجات الفكر والأدب إذا كانت المكتبات الجامعية في بلداننا تئن من شبه انعدام تواصلها مع ما ينتجه الفكر العالمي من أدب وفنون وإذا كانت المجلات المتخصصة غائبة تماماً من سجل مكتباتنا الجامعية. إن المكتبة كمكان للبحث والاطلاع والقراءة قد غابت عن ذهن المواطن العربي وذلك لأنه ولسنوات عديدة لم يجد بها ما يلبيّ الهدف فقرر ألا يعود إليها أو يأمل بإيجاد ضالته بها. وكيف يمكن للمواطن أو حتى المثقف العربي أن يتواصل مع آخر الإنتاجات الفكرية في الوقت الذي لا يملك به وسيلة الاتصال أو ثمن كتاب قريب من اختصاصه أو من الحقل الذي يرغب بالترجمة عنه.

لقد كان العرب أول من نقل إلى العالم علم المكتبات، فقد تأسست

المكتبة الظاهرية في دمشق في القرن الثالث عشر ميلادي وكان الكتاب يُقدم إلى الداخلين إلى الحمام كي يقضوا بعض الوقت في الاسترخاء والقراءة، كما كانت مكتبة قرطبة في إسبانيا العرب تضم أكثر من 400.000 كتاب في الوقت الذي لم تكن هناك مكتبة في العالم تضاهي هذه المكتبة بعدد كتبها والمخطوطات القيمة التي ضمتها بين ظهرانيها. فماذا حدث للعرب اليوم حيث أنهم نسخوا هذا الركن الأساسي من التقدم الثقافي والعلمي من أطر تفكيرهم. والمكتبات الوطنية أو الجامعية اليوم في الوطن العربي لا تقارب من قريب أو بعيد تلبية جزء من حاجة المواطن العربي أو المترجم العربي أو المثقف العربي. فهي مكتبات فقيرة أولاً تفتقر إلى الاختصاصيين كما تفتقر إلى وسائل الاتصال الحديثة والتي تؤمن للقارئ في الغرب الكتاب من أي مكان في الدنيا وبالمجان وخلال فترة قصيرة جداً.

والعامل الثالث في أزمة المترجم العربي هو ضعف مردود الترجمة إذ إن التعامل مع الترجمة يتم وكأنها حرفة آلية تقيّم من خلال عدد الكلمات والأحرف. والترجمة غير ذلك، فهي عملية خلق وإبداع وإذا كانت الكتابة خلقاً فإن الترجمة هي إعادة صياغة الخلق بالشكل الأمثل والأقرب إلى روح النص الأصلي وهذا يتطلب ليس جهداً أقل وإنما جهداً مضاعفاً ودقة وأناة وقدرة على فهم مقاصد الآخر وإعادة خلق هذه المقاصد بلغة أخرى.

والعامل الرابع هو عدم وجود مهنة "المحرر" في الترجمة والنشر العربيين، فالكاتب يكتب ويدفع بكتابته إلى دار النشر متوقعاً أن يتم نشرها تماماً كما هي دون أن يقرأها أحد أو يحررها أو يغيّر بها شيئاً، والمترجم يترجم ويتوقع أيضاً أن تنشر ترجمته دون أن ينالها تصحيح أو تغيير، بل يعتبر الكثيرون أن تحرير أي نص من قبل شخص آخر يحط

من قيمة الكاتب والمترجم ويضع قدرته موضع التساؤل. والواقع هو أن وجود المحرر أمر ضروري لصياغة النص بالطريقة التي يصبح معها جاهزاً للنشر ويلبي كل متطلبات النشر ويستجيب لقواعده وليس من عمل المؤلف أن يحيط بكل هذه التفاصيل والتقنيات، كما أن تحرير الترجمة من قبل المحرر المختص يزيد الترجمة ألقاً ودقة واتزاناً.

نحن نتابع ولادة مؤسسة هنا وأخرى هناك، ونتوسم خيراً، ولكن الواقع المعاش مازال على حاله ولم يطرأ عليه تغيير منذ سنوات عديدة. لابد أولاً وقبل كل شيء من إعادة الاعتبار للمكتبة الجامعية والمكتبات الوطنية ومكتبة الحيّ بحيث تصبح شرطاً أساسياً من شروط الثقافة والفكر العربيين، ولابد من مواجهة واقع المثقف العربي وتحليل أسباب أزمته والبدء بمعالجتها بالسرعة الممكنة وضمن الحدّ الأقصى من الإمكانات المتاحة. لقد نشر العرب حضارتهم من خلال الثقافة والأدب، واليوم إن أزمة الثقافة والأدب والترجمة مؤشر على أزمة أمّة ولابد لكل المخلصين لهذه الأمة والمؤمنين بها من البحث عن سبل الحل وتقديم رؤى تضع مسيرة الفكر والأدب والثقافة على المسار الصحيح. حينذاك فقط يمكن أن نشعر أننا نؤدي واجبنا في الترجمة كما يجب، وأننا نقدم للقارئ العربي ما يتوجب علينا تقديمه من إنتاج نوعي يطمح إلى مستوى العالمية.

❑❑❑

البنيوية في طورها الفرنسي: الانـهيار

ليفي شتراوس، لاكان، ألتوسر، فوكو، ديريدا: كيف عدّلت المثالية الفرنسية كلاً من سوسور وفرويد وماركس

تأليف ليونارد جاكسون

■ ت: ثائر ديب ■

يبدأ الطور الفرنسي للبنيوية في الأربعينيات مع تكييف ليفي شتراوس أعمال جاكوبسون بحيث تتوافق مع الأنثروبولوجيا، وربما مع تكييف لاكان بعض المصطلحات السوسورية في الخمسينيات بحيث تتوافق مع طبعته الخاصة من التحليل النفسي. وقد بلغ هذا الطور ذروته في أوائل الستينيات وكان آنئذ ضرباً من الجنون الفكري طغى على كلّ المباحث التي أمكنه أن يطالها من التاريخ حتى الرياضيات؛ جنونٌ يصعب إيجازه هنا (أو ربما في أيّ مكان آخر). أمّا العناصر الألسنية في هذا الطور فلم تكن في الغالب أكثر من نثار متفرّق من الرطانة (انظر بياجيه 1968). في حين تمثّل الحدث اللافت بالنسبة للنظرية الأدبية في محاولة التوليف بين النموذج الألسني وفلسفة الذات الإنسانية التي عُرِفت في فرنسا، حيث تمّ تفسير العقل والمجتمع بوصفهما أثرين لبنىً، ألسنيةٍ في الغالب. كما شهدت هذه الفترة إعادة تصوّر سوسور بوصفه فيلسوفاً. وحوالي عام 1967، كان انهيار المشروع البنيوي، بتأثير لاكان، وديريدا، وغيرهما، وبتأثير الأحداث السياسية، ليعقب هذا المشروع تشكيلة متنوعة من ما بعد البنيويات التي انتشرت في جميع أرجاء أوروبا وأمريكا.

1-البنيوي الفرنسي الأول: كلود ليفي شتراوس

1-1إلهام الألسنية البنيوية

كان كلود ليفي شتراوس واحداً من أعضاء الهيئة التعليمية الذين تابعوا محاضرات جاكوبسون في نيويورك. وكان ليفي شتراوس فيلسوفاً في السابق، أمّا في حينها فكان أنثروبولوجياً، وسوف يعود نوعاً من الفيلسوف مرّة أخرى (كما سنرى). والحقيقة أنّ ليفي شتراوس كان يرتجي من حضوره تلك المحاضرات غايةً عمليةً إلى حدٍّ بعيد، غير أنّ ما تلقّاه لم يكن سوى ضربٍ من الرؤيا الفكرية:

لم أزل مدركاً بشدّة تلك الصعوبة التي واجهتني، نظراً لعدم خبرتي،طوال ثلاث سنين أو أربع لدى محاولتي إيجاد ترميز مرضٍ أسجّل به لغات وسط البرازيل فمنّيت نفسي بأن أحصل من جاكوبسون على الأوّليات التي أفتقر إليها. غير أنّ ما تلقيته من دروسه كان في الواقع شيئاً مختلفاً تماماً، وأكاد لا أحتاج أن أقول إنه كان شيئاً أكثر أهمية بكثير، ألا وهو إلهام الألسنية البنيوية، الذي مكّنني لاحقاً من أن أبلور في مجموعة من الأفكار المتماسكة رؤىً ألهمني إيّاها تأمّل الزهور البرّية في مكان قرب حدود اللوكسمبورغ في أوائل أيار عام 1940...

وكذلك بعض المسائل التقنية التي أثارتها معالجة مارسيل غرانيه لإثنوغرافيا الصين القديمة ممّا كان يشغله في ذلك الوقت (يضيف ليفي شتراوس في عودةٍ محسوبةٍ إلى التجريبي)، (انظر تقديم ليفي شتراوس لكتاب جاكوبسون الصوت والمعنى، 1976؛ ص ص ii-xi).

إنّ ما يتمّ التشديد عليه هنا هو تلك القوة الملهمة التي تنطوي عليها رؤيا الترتيب والنظام الفكريين التي توفرّها الألسنية. والحقيقة أنّ هذا الإلهام، وليس أيّ تطبيق فعلي للنموذج الألسني أو أيّة نتائج كبرى ناجمة عنه، هو ما شكّل القوة الدافعة الأساسية للبنيوية القائمة على الألسنية في طورها الثالث؛ طور الطموح الفكري الشامل، وطور الطريقة الدينية في الستينيات. ومع أنّ هذه الرؤيا كانت في البداية علميّةً، مهما يكن من أمرها، إلا أنّ ما بقي لاحقاً، كما سنرى، هو الرؤيا وحدها، في حين راح العلم ينكمش، ويتضاءل مفسحاً المجال للشعرية الأسطورية كي تتغلّب وتسيطر.

لقد كان ليفي شتراوس في هذه المرحلة شديد التأثّر بالألسنية التي تعلّمها من محاضرات جاكوبسون ثمّ أتبعها بقراءة مكثّفة. وهو يبيّن في تقديمه لكتاب جاكوبسون الصوت والمعنى ما أخذه من هذه المحاضرات. كما أنّ الفصول الأربعة الأولى من المجلد الأول لكتاب ليفي شتراوس الأنثروبولوجيا البنيوية هي مقالات تعود إلى

الأربعينيات والخمسينيات (وكانت إحداها، "التحليل البنيويّ في الألسنية والأنثروبولوجيا"، قد نشرت من قبل في المجلة الألسنية، word، عام 1945). وتقوم هذه المقالات بعملية سبر لاستخدام النماذج الألسنية في الأنثروبولوجيا، وتنطوي على تحليل رفيع ومتكلّف يتطلّع إلى ماهو أبعد من مجرد استيراد التقنيات الألسنية لتحليل مكوّنات مصطلحات القرابة، كما يبحث عن نمط من التأثّر أعمق بكثير.

وما أثار اهتمام ليفي شتراوس في الأربعينيات وخلّف لديه أثراً عميقاً هو الصرامة العلمية التي اتّسمت بها الألسنية ونجاحاتها التفسيرية. يقول:

إننا نجد أنفسنا نحن الأنثروبولوجيين في وضعٍ حرجٍ بإزاء الألسنيين. فقد اشتغلنا معهم طوال سنوات عديدة، جنباً إلى جنبٍ، ثم بدا لنا فجأةً أن الألسنيين أخذوا يتملّصون منا، فرأيناهم يتنقّلون إلى الجهة الأخرى من الحاجز الذي يفصل العلوم الدقيقة والطبيعية عن العلوم الإنسانية والاجتماعية، والذي اعتقدنا زماناً طويلاً أن عبوره أمر متعذّر. وكما لو أنهم أرادوا نكايتنا، فقد راحوا ينكبّون على العمل بتلك الصورة الصارمة الحازمة التي كنّا قد استسلمنا لأمر اعتقادنا بأنها من شيم العلوم الطبيعية وحدها. فكان أن ألمّ بنا من جهتنا شيء من الحزن، كما انتابنا – ولنعترف بذلك– كثير من الحسد. إننا نريد أن نتعلّم من الألسنيين سرّ نجاحهم. ألا يسعنا نحن أيضاً أن نطبّق على هذا الحقل المعقّد الذي تدور فيه أبحاثنا –القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفولكلور، الفن – تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كلّ يوم عن فعاليتها؟

(من مقالة مكتوبة 1952 وتشكّل الفصل الرابع من الأنثروبولوجيا البنيوية، انظر ص 69).

ثمّة مقاطع كثيرة من هذا النمط في أعمال ليفي شتراوس الباكرة، وهي تكشف عن الباعث الأساسي الذي يقف خلف الحركة البنيوية الفرنسية الأصلية. وهذا الباعث هو الأمل بجعل العلوم الإنسانية علميةً، في عصر كان لا يزال ينظر إلى التقدّم العلمي كواحد من الأشياء القليلة المرغوبة على نحوٍ لا يطاله الشكّ. ولقد دام هذا الأمل، وما صاحبه من تفاؤل شديد، حتى الستينيات، لتعقبه بعد ذلك موجة من الشعور المناهض للعلم؛ شعورٌ لا يقتصر على استحالة إضفاء الطابع العلمي على العلوم الإنسانية، بل يتعدّاه إلى عدم الرغبة بأن تكون هذه العلوم علميةً. والحقّ أنّ

اسم "ما بعد البنيوية" الذي أطلقته الصحافة، لا ينطبق على شيء بقدر ما ينطبق على النتاج الفكري الذي قدّمته هذه الموجة من الشعور المناهض للعلم، بل المناهض للعقلانية باعتقادي، والتي لا تزال مستمرةً إلى اليوم.

ومع أنّ ليفي شتراوس لم يكن أبداً ما بعد بنيويّ، إلاّ أنه انتهى هو أيضاً إلى التخفّف من مزاعمه العلمية بصورة تكاد أن تكون خفيّة بعض الشيء. ففي السبعينيات صار يعتبر أنّ الدراسة الوصفيّة للأسطورة هي ضربٌ من بناء أسطورة عن الأسطورة؛ تماماً كما تعتبر ما بعد البنيوية أنّ "النظرية الأدبية" هي بمثابة شكل أدبيّ عن الأدب لا مجموعة من التفسيرات التي يكمن إخضاعها للاختبار التجريبيّ. والحقيقة أننا نجد في مقدمة المجلد الثاني من الأنثروبولوجيا البنيوية، والذي نشر بعد خمسة عشر عاماً على نشر المجلد الأول وبعد واحد وعشرين عاماً على نشر المقالة التي اقتطفنا منها منذ قليل، نبرةً مختلفةً تماماً عمّا وجدناه من قبل:

بل ويمكن أن نتساءل ما إذا كان يمكن لمعيار "قابلية النقض" هذا أن ينطبق حقّاً على العلوم الإنسانية. فالمكانة الإبستمولوجية لهذه العلوم ليست أبداً كتلك التي يمكن للعلوم الفيزيقية والطبيعية أنّ تدّعيها لنفسها. فهذه الأخيرة تتّصف بنوع من الانسجام أو التناغم لطالما فرض سلطانه في كلّ وقت بين أولئك الذين يمارسونها على مستوى يُعَدَّ ذا صلة بحالة البحث المعاصرة، في حين أن حال العلوم الإنسانية ليس كهذا الحال أبداً. فهنا لا نجد إلا القليل من النقاش، إن وجدنا، بخصوص شرعيّة هذه الفرضيات أو تلك. فالنقاش متركّز بدلاً من ذلك على اختيار مستوىً معين للمرجع الذي تحيل إليه هذه الفرضية، وليس مستوىً آخر قد يحبّذه الخصم.

إنه لمن الاستثنائي بالنسبة للأنثروبولوجيين البنيويين أن يُقَال لهم: "إنّ تأويلكم لهذه الظاهرة أو هذه المجموعة من الظواهر ليس بالتأويل الذي يحسب حساب الوقائع على أفضل وجه". وإنّما يُقال لهم بدلاً من ذلك "إنّ الطريقة التي تفككون بها الظواهر ليست بالطريقة التي تثير اهتمامنا؛ وإننا لنختار أن نفككها بطريقة أخرى". إنّ موضوع العلوم الإنسانية هو الإنسان، إلاّ أنّ الإنسان الذي يدرس نفسه وهو يمارس العلوم الإنسانية لابدّ أن يترك لأفضلياته وتحيّزاته أن تتدخّل في الطريقة التي يعرّف بها

نفسه لنفسه. وما يثير في الإنسان ويلفت الانتباه لا يخضع لقرار علميّ بل ينتج وسيظل ينتج من خيار له ترتيبه الفلسفي في جوهر الأمر.

ولذا فإنّ علينا أن ندرك أنّ فرضيات العلوم الإنسانية لا يمكن نقضها، لا الآن ولا في أي حين آخر.

(الأنثروبولوجيا البنيوية، المجلد الثاني، 1973، ص ص ix-viii).

لقد تخلّى ليفي شتراوس عن الغاية العلمية التي وضعها لنفسه في البداية؛ وهو يسلّم بأنّ المشتغلين في العلوم الإنسانية متّفقون على ذلك إلى حدّ بعيد. وهو بقوله هذا يلقي ضوءاً ساطعاً على الشروط والأوضاع الثقافية الفرنسية، التي لا تزال مختلفةً كثيراً عن مثيلتها الأنجلو – أميركية. والحقيقة أنّ ليفي شتراوس قد تعرّض لعدد من الانتقادات اللاذعة وجّهها إليه أنثروبولوجيون إنجليز وأمريكيون لما رأوه لديه من قصور تجريبي وتأويل قائم على بنات الخيال. وبعض هذه الانتقادات موثّقة في مقالة كتبها نيفين دايسن – هدسن وقدّمها في مؤتمر عام 1966 وكان لها بعيد الأثر في إدخال ما بعد البنيوية إلى الولايات المتحدة (انظر ماكزي ودوناتو 1970).

وحتى اليوم، لا يزال هناك عدد وافر من علماء الاجتماع الغربيين الذين يعتبرون أنهم يمارسون علماً بالمعنى التقليديّ الكامل لهذه الكلمة، وأنّ عليهم أن يقتصروا على فرضيات قابلة للنقض وإثبات الزيف في ضوء المعطيات التجريبية. وثمّة نقد رصين لعمل كلود ليفي شتراوس، من وجهة النظر هذه، في كتاب مارفن هاريس الضخم "نشوء النظرية الأنثروبولوجية" (1968)، الذي تناول فيه تاريخ الأنثروبولوجيا. وهاريس هو واحد من أتباع ما يمكن أن ندعوه بالماديّة الثقافية، وهذه الأخيرة موقف نظري في الأنثروبولوجيا (وينبغي ألاّ تُخلط مع المادية الثقافية لدى ناقد أدبيّ مثل ريموند وليامز)؛ حيث يتّفق هاريس مع الماركسيين التقليديين على أنّ من الممكن تفسير كلّ متّوعات الثقافات البشرية على أساس الضغوط الاقتصادية؛ إلا أنه يضيف إلى ذلك ضغط السكان والمتغيّرات البيئية، ويرفض الديالكتيك الماركسي. وهذا ما يوفّر لهاريس أساساً مادياً علمياً شاملاً وكاملاً لنقد المثالية التي تتّسم بها مقاربة ليفي شتراوس لموضوعه، واقتصار هذا الموضوع على الاهتمام بالتمثيلات الذهنية وحدها. وبالطبع، فإنّ هاريس ليس الناقد الوحيد الذي نحا هذا المنحى.

2-1-ليفي شتراوس والفونيم

يمكن لنا أن نلقي الضوء على موضوع الخلاف من خلال النظر إلى تعامل ليفي شتراوس مع مفهوم الفونيم والتمييز الأساسي الذي يجريه الألسنيون بين المستوى الصوتي أو الماديّ للّغة ومستواها الفونيميّ أو النظامي. فكما سبق لنا القول، لقد سمع ليفي شتراوس بهذا لأول مرّة من جاكوبسون، الذي عُني بردّ الفونيمات إلى سمات مميّزة مادية وصلبة نسبياً. ومن الطبيعي أن يتوقّع المرء من أنثروبولوجي يقيس الأنثروبولوجيا على الألسنية ويعمل على أساس هذا القياس أن يبدي اهتماماً شديداً بالشروط المادية للحياة الاجتماعية وبالبيولوجيا؛ وخاصةً حين يزعم هذا الانثروبولوجي أنه معنيّ بكلّ من الماركسية والعلوم الطبيعية، وبالجيولوجيا على الأخصّ. بل إنّ المرء قد يتوقّع منه أيضاً أن يقدّم فكرةً ما عن المستويات "الـ...... تيّة" و "الـ.. يميّة" للمجتمع (أي عن المستويات المادية بإزاء المستويات ذات المعنى الاجتماعي)، قياساً بالصوتيات والفونيميات. وهذا ما قدّمه الألسني الأميركي كينيث بيك، حين حاول القيام بتعميم أنثروبولوجي للألسنية (اللغة في علاقتها بنظرية موحّدة في السلوك البشري، 1964). أما المصطلحان "...تيّة" و "..يميّة" فهما لمارفن هاريس.

غير أنّ ليفي شتراوس لم يسرْ، للأسف، في هذا الاتجاه. وما استوقفه هو مبدأ الفونيم؛ مبدأ التقابل المحض بين دواليل* لا حصر لها، وإمكانية تحليل هذه الدواليل المتقابلة إلى تقابلات ثنائية تشكّل أساساً لها وتكون خارج وعي الذات تماماً. وقد قام ليفي شتراوس لاحقاً بتطبيق هذا المبدأ على الأسطورة، مقترحاً تحليل الأساطير إلى وحدات أساسية خالية من المعنى أطلق عليها اسم الأسطوريمات (انظر تقديم ليفي شتراوس لكتاب جاكوبسون الصوت والمعنى 1976). وسوف نصادف هذه اللاحقة (..يمات) مرّات كثيرة. وهي تشير على الدوام إلى استعارة قائمة على الفونيم، وتحتاج على الدوام إلى تفحّص حذر محترس.

ونحن لا نغالي في أهمية النقلة التي قام بها ليفي شتراوس؛ إلا أنها تستحق أن نذكرها بوصفها اللحظة التأسيسية في البنيوية الفرنسية (المثالية). فما يعتقد ليفي شتراوس أنه وجده، في الفونيم، هو أن هذا الأخير وحدة لا معنى لها بحدّ ذاتها. لكنها ما إن تدخل في علاقة مع وحدة أخرى من النوع ذاته حتى تشكّل بنىً ذات

* *الدواليل (جمع دالول sign) وهو ماجرت العادة على ترجمته بعلامة أو إشارة. غير أنني أعتقد أنها ترجمة غير دقيقة على الرغم من شيوعها(م).*

معنى. وتقوم هذه البنى في حقيقة الأمر على تقابلات ثنائية نجدها في اللاوعي البشريّ. وقد تبنّى لاكان في الخمسينيات موقفاً قريباً من هذا الموقف فيما يخصّ اللاوعي الفرويدي، على الرغم من اختلاف التفاصيل.

ومن الواضح تماماً أنّ كليهما كانا مخطئين، سواء في نظريتيهما أو في تأويلهما للمصادر. فسوسور لم تكن لديه قناعة راسخة بتلك النظرية التي نُسِبت إليه؛ أما جاكوبسون فكان قد انتقدها صراحةً؛ وهي مستحيلة منطقياً على كلّ حال. والحقّ أنّ هذا الخطأ الذي ارتُكب آنئذٍ راح يتكرر مرّة بعد أخرى على يد أُناس أقلّ أهمية. وهو خطأ لا نزال نجده في أدبيات الثمانينيات والتسعينيات.

3-1 البنى الأولية للقرابة

غالباً ما يعتبر الأنثروبولوجيون أنّ أنظمة القرابة هي المؤسسات الأساسية في تلك المجتمعات التي يدرسونها. وكتاب ليفي شتراوس الأوّل، البنى الأولية للقرابة (1949)، كان كتاباً في هذا الموضوع. والتّبصر الذي يلفت الانتباه في هذا الكتاب هو أنّ المجتمع مبنيٌّ على تابو الزنا بالمحارم، أي على تحظير الجنس ضمن العائلة، مما يدفع الرجال لتبادل النساء، من عائلة إلى أخرى، بغية الزواج. وهذا ما يخلق بنيةً اجتماعية إجماليةً أكبر من العائلة النووية (المؤلّفة من أب وأم وأولادهما).

وتشتمل هذه المجتمعات على ثلاثة أشكال أساسية للتبادل، هي التي تجمع المجتمع معاً وتؤمّن تماسكه؛ الشكل الأول هو تبادل الهبات، الذي يناظر البنية الاقتصادية في مجتمع أشدّ تعقيداً؛ والثاني هو تبادل النساء، تبعاً لقواعد بالغة التعقيد والتكلّف تخلق بنيةً قرابية؛ والثالث هو تبادل الرسائل الكلامية عبر اللغة، الذي يخلق معظم ثقافة المجتمع، التي هي في أعمال ليفي شتراوس اللاحقة عبارة عن بنية رمزية، أو نظام دواليل.

ويتمثّل مفعول القواعد التي تدفع الزواج لأن يكون من خارج العائلة النووية وضمن مجموعات مفروضة في أنّ البنية الأولية للقرابة ليست العائلة النووية المؤلّفة من زوج، وزوجة، وأولاد، بل العائلة التي تضمّ الزوج، والزوجة، والأولاد، وأخا الزوجة (الخال) أو شخصاً ذكراً موافقاً له من طرف المرأة، يمارس في الأصل سيطرته على هذه المرأة ويقوم بالتخلّي عنها. وتأخذ هذه البنية أشكالاً متنوّعة وتترافق مع مواقف متنوعة يتّخذها عضو بنية قرابية تجاه عضو آخر (وهي مواقف مستقلة عن الطابع

الشخصيّ للأفراد المعنيين، ولا تتوقف إلا على موقعهم في بنية العائلة). وهكذا فإن الطفل الذكر في بعض المجتمعات يكون له أب شديد، محترم، يصعب الدنوّ منه، في حين تربطه بخاله علاقة حميمية، ناكتة؛ بينما تكون الأمور معكوسة في مجتمعات أخرى.

ولقد حاول الأنثروبولوجيون تفسير قواعد القرابة ومواقفها هذه؛ ومن بين هذه التفاسير ثمّة التفسير الاقتصادي، من النوع الذي يفضلّه ماركس وهاريس، حيث يُرى أنّ لهذه القواعد وظيفة اقتصادية جوهرية تمكّن المجتمعات التي تتبنّاها من البقاء. وهو تفسير لا يرضى ليفي شتراوس بالطبع. والتفسير الآخر هو التفسير التاريخي الذي يرى أن وجود ظواهر معينة يعود إلى تطورها التاريخي. وهو تفسير يصطدم بإشكاليات كثيرة، ويؤدي في بعض الأحيان إلى تاريخ قائم على التأمل، لدى تبنّيه من قبل الأنثروبولوجيا التي تُعنى أساساً بمجتمعات أميّة لا تعرف الكتابة ويصعب إزاحة النقاب عن تاريخها. أمّا التفسير البنيوي فيركّز على ما يمكن تفسيره بالانطلاق من العلاقات بين أجزاء البنية القائمة، دون تأمّل تاريخي. والقياس على الدراسة الألسنية التزامنية واضحٌ هنا.

والحقيقة أنه ليس من شأن اختصاصيّ في الأدب والألسنية أن يحكم على نجاح فرضيات ليفي شتراوس في تفسير أنظمة القرابة، أو حتى أن يقدّر مدى منطقيتها. فهذا واحد من الميادين التقنية في الأنثروبولوجيا، لا يجرؤ على أن يطأه سوى الاختصاصيين وحدهم. كما أنّ مصاعب التأويل هنا مخيفة. وقد نشب خلاف علنيّ بين ليفي شتراوس ومترجمه، الأنثروبولوجي المعروف روني نيدهام، حول ما يعنيه كتابه فعلياً، وهو خلاف موثّق في تصدير ثانٍ لليفي شتراوس وفي تعليق مرتبك ومذهول لنيدهام على ترجمته. إلا أنّ شيئاً واحداً يظلّ واضحاً، من وجهة نظري كقواعديّ توليديّ على الأقلّ، وهو أنّ ليفي شتراوس لا يبدو مهتمّاً بالوقائع كما يراها المراقبون من الخارج بقدر ما هو مهتمّ بتمثيلاتٍ ذهنيةٍ معينة للواقع في عقول المساهمين فيه. وهو يحمل وجهة النظر الخاصة هذه إلى عمله الثاني الذي يتناول فيه مشكلة الطوطمية (1962) القديمة في الأنثروبولوجيا، وكذلك إلى كتابه عن الفكر البرّيّ (1962)، الذي وُصِفَ بأنه توسيع لذلك العمل بحيث يطال مجالاً جديداً.

1-4- استقصاء البنى الذهنية:

إنّ الاهتمام الأساسي لكلّ من الطوطمية اليوم، والفكر البريّ هو الطريقة التي

ينظّم بها العقل المعطيات. فالأنثروبولوجيون الأوائل كانوا قد أشاروا، مثلاً، إلى أنّ اتّخاذ حيوانات طوطمية لتمثيل مجموعات اجتماعية هو إحدى البقايا التاريخية من تلك الأيام التي كانت فيها هذه الجماعات تأكل ذلك الحيوان (الذي أصبح الآن مُحرّماً عليهم)؛ وذلك إلى جانب الكثير الكثير من التفسيرات الأخرى. أمّا ليفي شتراوس فيعتبر مشكلة الطوطمية برّمتها، كما وُصِفَت إلى الآن، ضرباً من الوهم والانخداع. ويرى بدلاً من ذلك أن ننظر إلى نظام علاقات؛ نظام تقابلات بين الحيوانات الطوطمية هو بمثابة طريقة لتنظيم العالم ثقافياً. فما يتمّ استقصاؤه هنا هو طريقة في التفكير بواسطة نظام من الأصناف، تجسّدها الحيوانات الطوطمية. وهذه طريقة في المقاربة تبدي كثيراً من نقاط التشابه مع تلك الطريقة التي يستخدمها علماء المعرفة المهتّمين بالآثار التي تتركها الأنماط البدئية في التفكير.

والحقيقة أنّ أعمال ليفي شتراوس جميعاً تبدي هذا التوجّه إلى دراسة تمثيلات لبنىً موجودة في العقل، شأنها في ذلك شأن أعمال القواعديّ التوليديّ. ولكي ندفع هذا التشابه قُدُماً إلى الأمام، نقول: إنّ كلود ليفي شتراوس كان يطمح دوماً إلى السير بهذا الأمر إلى حدٍّ يتمكّن عنده من إزاحة النقاب عن خصائص العقل الكونية اللاواعية. وبخلاف ما قد يبدو لأولئك الذين لديهم ألفة بالأسلوبين المختلفين تماماً لدى شومسكي وليفي شتراوس، فإنّ هذين المفكّرين يبدوان، كلٌّ في فرعه وفي قارّته، منهمكين في البحث ذاته عن الكليّات الذهنية، على الرغم من أن مسألة تأثّر واحدهما بالآخر لم تُطرَح أبداً، وعلى الرغم من اعتقاد شومسكي بأن عمل ليفي شتراوس هو عمل فارغ.

بيد أن أحد الفروق الكبرى بين الاثنين هو الهوّة الواسعة التي تفصل بين التقاليد الفكرية التي بدأ كلّ منهما العمل فيها. فقد اصطدم شومسكي في أميركا أوائل الخمسينيات بمدرسة سلوكيّة ظافرة – تشكّل أعمال عالم النفس السلوكي العظيم ب.ف. سكينر مثالاً لها – حاولت أن تردّ حتى اللغة البشرية إلى "سلوك كلاميّ" وأنكرت أية إمكانية لوضع الظواهر الذهنية موضع بحث علميّ. أمّا الفلسفة المسيطرة فكانت فلسفة تجريبية، وإن تكن أشدّ تكلّفاً من السلوكيّة؛ ولعل كوين، نصير راسل، أن يكون أهم فيلسوف للتجريبية الفجّة يمكن أن نصادفه؛ غير أنّ الفلسفة كانت أقلّ أهمية بالنسبة للألسنية من سلوكيّة معمّمة قامت باستقصاء كل شيء حتى الدلالات التي يبدو للألسنيين أنّ الانهماك فيها هو نشاط بعيد عن العلم

ولا يرمي إلى شيء.

وبالمقابل، فقد اصطدم ليفي شتراوس بوجودية سارتر. وبالنسبة لهذه الفلسفة، لم يكن لوجهات النظر العلمية والموضوعية عن الإنسان أية أهمية على الإطلاق؛ فهي تهمّ "علم الحشرات". أما الوعي –أو "الوجود لذاته"– فهو نوع من العدم أو الافتقار إلى الكينونة الذي يخلق على الرغم من ذلك عالماً من الأشياء أو الموضوعات انطلاقاً من ركام غير متمايز من الوجود في ذاته. وإذا ما كان هذا الوعي مرتبطاً بالعالم وبماضيه الخاص بالضرورة، إلاّ أنّه يظلّ حرّاً في اتّخاذ خياراته الراهنة. أمّا إنكار ذلك فليس سوى ضرب من الإيمان الفاسد. فالإنسان في المذهب الإنسانويّ الوجودي يجعل من نفسه ماهو عليه ويجعل نفسه جديداً في كلّ لحظة، وذلك في حرّيةٍ لا تقيّدها أغلال البنية الاجتماعية، أو الظروف المادية، أو البواعث اللاواعية أو بيولوجيا الشخص. وهذه هي الفلسفة التي حاول سارتر لاحقاً أن يوفّق بينها وبين الماركسية.

ربما كان هذا العرض جائراً. فهو يظلم حذق سارتر ودقّته؛ كما أنّ من الخطأ بلا شكّ أن نطابق فكر سارتر مع الفلسفة الفرنسية ككلّ. غير أنّه من الخطأ القول إنّ الفلسفة الفرنسية قد نظرت نظرةً متغطرسة وفوقية في علاقتها بعلوم الإنسان التجريبية وغالباً ما حاولت أن تخنقها آن ولادتها. وهو أمر موثّق بإسهاب لدى واحد من بين قلّة من علماء الاجتماع الفرنكوفونيين الذين تضاهى منزلتهم الدولية منزلة ليفي شتراوس، ألا وهو جان بياجيه، في كتابه تبصّرات الفلسفة وأوهامها (1965). وهذا الكتاب سِجِلّ معركة خاضها بياجيه طوال حياته للاعتراف بشرعيّة الاستقصاءات التجريبية التي تناولت تطور المقولات المنطقية في عقل الطفل، في مواجهة مؤسسة تعتبر أي استقصاء من هذا النوع مجرد دليل على خطأ فلسفيّ واضح تماماً. وتجربة بياجيه تسير في خطٍ موازٍ لتجربة ليفي شتراوس؛ إلا أن بياجيه لم يتخلّ عن دعاويه التجريبية.

5-1 فلسفة جديدة عن الإنسان:

ربما كان من المحتوم أن يتمّ تأويل الأنثروبولوجيا البنيوية بوصفها فلسفةً بديلة عن الإنسان. ولعلّ من الأصحّ القول إنه كان ثمّة خيار بين أن تصبح الأنثروبولوجيا البنيوية فلسفةً جديدةً عن الإنسان، أو أن يتمّ بناء فلسفة جديدة عن الإنسان تعمل على تكييف هذه الأنثروبولوجيا واحتوائها؛ ذلك أن فلسفة سارتر أو

غيرها من الفلسفات المنضوية في إطار التقاليد الظاهراتية والوجودية لم يكن بوسعها أن تقوم بذلك. ولقد عمل ضغط المعركة الفلسفية على تغيير طبيعة تصوّر ليفي شتراوس للأنثروبولوجيا، الأمر الذي يشير إليه المقتطف الذي أوردناه من قبل من الأنثروبولوجيا البنيوية، المجلد الثاني (1976). فحين تقتصر على طرح الأسئلة الفلسفية وحدها، تكون مدفوعاً بقوة لأن تصبح فيلسوفاً، لدرجة أنه كان على ليفي شتراوس في بعض الأحيان أن يذكّر جمهوره بأنّه معنيّ بالمعطيات الإثنوغرافية أساساً وبأنه قام ذات مرةً ببعض العمل الميداني. وبالطبع، فإنّ الفلسفة قد كانت المبحث الذي انطلق منه ليفي شتراوس في الأصل.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدّمه بوصفها موقفاً فلسفياً؟ إنه تلك النظرة التي ترى المجتمع محدّداً بمجموعة من التمثيلات الذهنية اللاواعية التي يتقاسمها أفراده. وهذا يعني في جانبٍ هام من جوانبه أن لنظام التمثيلات الذهنية أولوية منطقية على كلّ من المجتمع والأفراد. فالذوات الفردية متشكّلة من إدراج الفرد في مثل هذا النظام؛ والمجتمع متشكّل من خلال الطريقة التي يدير بها مثل هذه النظام الذهني السلوك الاجتماعي الذي لولا ذلك لكان بلا معنى. فليس ثمة عالم اجتماعي موضوعي خارج تمثيلاته الذهنية؛ وليس ثمة ذات حرّة إلا وهي مُشكّلة من خلال هذه التمثيلات. وما هذه في جوهرها سوى مثالية كانطية جديدة. وقد شكّلت أيضاً نقطة الانطلاق في تفكير لاكان، وألتوسر، وفوكو.

6-1- أسطورة عن الأسطورة:

لقد كرّس ليفي شتراوس كثيراً من أعماله اللاحقة لتحليل الأسطورة؛ حيث نجد تأثير النموذج الألسني لا يزال حاضراً وعميقاً، إلا أنّ ليفي شتراوس يعمل هنا مستخدماً ضروباً من القياس والمماثلة مهلهلة ورخوة إلى حدّ بعيد. فهو ينظر إلى الأساطير المختلفة، التي تحكيها شعوب مختلفة في القارّة الواحدة، بوصفها جزءاً من اللسان الواحد، ودليلاً على أصناف أو مقولات كونية. وبمعنىً ما فإنّ هذه الرؤية مهلهلة ورخوة شأن عمليات السبر التي قام بها يونغ للوعي الجمعيّ، وإن تكن أقلّ مقروئية منها. ووصف ليفي شتراوس عمله بأنه أسطورة عن الأسطورة يبدو صائباً إلى حدٍّ بعيد.

وعلى الرغم من ضخامة واتّساع أعمال ليفي شتراوس في ميدان الأسطورة، إلا أنّها تتّبع بصورة أساسية مبادئ التحليل التي وردت في مقالته المكتوبة عام 1955

"الدراسة البنيوية للأسطورة". فقد اهتمّ ليفي شتراوس طوال حياته بالأدب والأساطير. وتعاون مع جاكوبسون في تحليل بنيويّ للأدب، وأشهر مثال على ذلك هو تحليلهما قصيدة بودلير "القطط"، حيث يبدو جاكوبسون شريكاً مسيطراً، ذلك أنّ التقنية التحليلية المستخدمة شديدة الشبه بتقنيته الخاصة التي استخدمها في تقطيع أوصال سونيتة لشكسبير ليكشف ما فيها من تقابلات قواعدية وصوتية فضلاً عن دلالتها المفترضة.

أمّا تقنية ليفي شتراوس الخاصة وشُغل يده فيظهران في تحليله لأسطورة أوديب؛ هذا العمل الذي ينتمي إلى أعماله الأولى، لكنه يبدي نقاط القوة والضعف في مقاربته عموماً. فهو يقوم بتقطيع الأسطورة إلى أحداث (إبّيسودات) ويرتّبها في شبكة ذات بعدين، ليستخرج التقابلات الهامة ذات الدلالة التي يفترض بالأسطورة أن تدور حولها. فأسطورة أوديب من دون هذه الشبكة تجري على النحو التالي:

قدموس يبحث عن أخته أوروبا التي اختطفها زيوس. قدموس يقتل التنين. السبارتوي، المولودون من أسنان التنّين يبيدون بعضهم بعضاً. لابداكوس، والد لايوس، أعرج (؟). أوديب يقتل أباه لايوس. لايوس يعني أعسر (؟). أوديب يقضي على الهولة. أوديب يعني ذا القدم المتوّرمة(؟). أوديب يتزوج أمّه جوكاست. إيتيوكليس يقتل أخاه بولينيس. أنتيجون تدفن أخاها بولينيس. منتهكةً بذلك أحد المحرّمات.

إنّ هذا التقسيم إلى أحداث هو تقسيم اعتباطيّ إلى حدّ بعيد، ويستثني كثيراً من الأحداث الأخرى الواردة في المصادر الأصلية ممّا يراه القرّاء مهماً. ومن ثمّ فإنّ ليفي شتراوس يضع هذه الأحداث في أعمدة أربعة، تبعاً للمعايير التالية:

الإفراط في تقدير صلات القرابة: (قدموس يبحث عن أوروبا؛ أوديب يتزوج جوكاست؛ أنتيجون تدفن بولينيس)؛ الحطّ من قَدر صلات القرابة: (السبارتوي يبيدون بعضهم بعضاً؛ أوديب يقتل أباه؛ إيتيوكليس يقتل أخاه)؛ قتل الوحوش: (قدموس يقتل التنين؛ أوديب يقتل الهولة)؛ صعوبة الوقوف بانتصاب: (لابداكوس أعرج؛ لايوس أعسر؛ أوديب ذو قدم متوّرمة).

وهذه المعايير أيضاً اعتباطيّة إلى حدٍّ بعيد.

وبعد ذلك يقوم ليفي شتراوس بتأويل فئتيه الأخيرتين –قتل الوحوش وعدم القدرة

على الوقوف بانتصاب – فيرى أنهما تعنيان على التوالي نفي التولّد الذاتي للإنسان واستمرار التولّد الذاتي للإنسان. وهكذا يصبح للأسطورة معنىً علائقي؛ "فالإفراط في تقدير صلات الرحم يكون من التفريط أو الاستهانة في تقديرها على نحو ما يكون الجهد المبذول في سبيل التخلّي عن عقيدة التولّد الذاتي من استحالة تحقيق هذا التخلّي". وتعبّر هذه الأسطورة، كما يقول ليفي شتراوس، "عن الاستحالة التي يقع فيها مجتمع ينادي بتولّد الإنسان ذاتياً... حين يريد الانتقال من هذه النظرية إلى الاعتراف بأنّ كلاً منا قد وُلِدَ في حقيقة الأمر من اقتران رجل بامرأة".

ولابدّ من القول إنني لست أصدّق كلمة واحدة من هذه القصة الطويلة. وما لستُ أصدّقه على وجه الخصوص هو أن يكون هذا المنهج منهجاً علمياً في الاستقصاء. فالأمور أو النقاط التي يمكن للباحث أن يتخّذ بشأنها قرارات اعتباطية تتعلق بمحتوى الأسطورة أو تصنيف وحداتها، بحيث تثبت النتائج ما يريده لها أن تثبته كائناً ما كان، هي أمورٌ ونقاطٌ كثيرة جداً. كما يمكن للباحث أن يطبخ الكتب بقدر ما يريد. والحقيقة أنّ ما كتبه ليفي شتراوس عن الأسطورة ربما كان شيئاً مطبوخاً من هذا القبيل.

1-7- البنية والدالول واللعب في خطاب العلوم الإنسانية:

لابدّ لردّة فعلي هنا من أن تصدم المنظّر الأدبيّ الحديث –وربما القارئ أيضاً– لشدّة فجاجتها. فالدافع المناهض للمنهج العلمي، الذي نجده لدى ليفي شتراوس، قد تطور إلى حدّ بات فيه النقّاد الموغلون في ذلك يتكلمون لغة أخرى تماماً. وقد جاء التحول الحاسم في عام 1967، مع مقالة ديريدا "البنية والدالول واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، التي ألقاها في المؤتمر ذاته الذي ألقى فيه نيفين دايسن –هدسن نقده التجريبيّ الذي أشرنا إليه من قبل، إلاّ أنّ هاتين المقالتين تنتميان إلى عالمين فكريين مختلفين. فدايسن –هدسن يعتبر أنّ ليفي شتراوس ليس تجريبياً بما فيه الكفاية ويرى أنّ النكهة التخييلية، والأدبية، والفلسفية التي تنبعث من المداخل والمقدّمات التي يكتبها لأعمال شتراوس أشخاصٌ أمّيون في الأنثروبولوجيا مثل جورج شتاينر وسوزان سونتاج هي نكهة مريبة تثير الشكوك، كما يرى الرأي ذاته في السلالة الفلسفية الطويلة التي يدّعيها شتراوس نفسه.

أمّا ديريدا فيرى أنّ ليفي شتراوس عالقٌ في مشكلة هي مشكلة فلسفية في جوهرها، إلا أنّه، بمعنى ما، ليس فيلسوفاً بما يكفي لأن يحلّها. فالإثنولوجيا

(والأنثروبولوجيا) علم أوروبيّ يستخدم مفاهيم أوروبية تقليدية (بما في ذلك، بالطبع، كلّ المفاهيم التي يستخدمها دايسن – هدسن وجميع الأنثروبولوجيين التجريبيين). ولأن هذا العلم يدرس مجتمعات غير أوروبية، فإنّ عليه أن يقدّم نقداً لكلّ مقولات المركزية الإثنية، بما في ذلك مفاهيم العلْميّة التي قام عليها هذا العلم ذاته. وإلاّ فإنّ هذا العلم سوف يقوّض علميّته الخاصة حتى لو كان بين يديّ ممارس بارع ورفيع مثل ليفي شتراوس (فما بالك لو كان بين يديّ تلك التجريبية الفجّة التي يمثّلها دايسن – هدسن).

ومن هنا فإن ليفي شتراوس محقٌ في محاكمته التقابل الميتافيزيقي التقليدي بين المحسوس والمفهوم وفي تعاليه عليه، هذا التقابل الذي أربك العلوم الإنسانية بأسئلة تتعلق بما إذا كانت هذه العلوم تدرس أشياءً مادية، وسلوكاً فيزيقياً، الخ، أم أنها تدرس المعنى؟ إلا أنّ ليفي شتراوس يجري هذه المحاكمة ويتعالى هذا التعالي عن طريق وضع نفسه، منذ البداية على مستوى الدالول، في حين أن مفهوم الدالول ذاته، بوصفه اقتراناً لدالّ ومدلول، مشروط بالتقابل بين المحسوس والمفهوم، ويتعذّر فهمه من غير هذا التقابل. وهكذا فإن الإثنولوجيا، بوصفها نقداً للتفكير الغربيّ، لا تستطيع أن تقوم بوظيفتها إلا عبر مفهوم أساسي من مفاهيم الميتافيزيقا الغربية.

وبالمثل، فإن ليفي شتراوس يميّز تمييزه الشهير بين نمطين من التفكير. أولهما هو الذي تُصاغُ فيه مفاهيم جديدة بغية تفسير العالم، على النحو الذي يقوم فيه مهندس بصنع آلة من أجزاء جديدة، حسنة التصميم، (ويُفهَم ضمناً من ليفي شتراوس أن هذا التفكير هو تفكير المنظّر الحديث). أما الثاني فهو الذي تُستخدم فيه تصنيفات مُعَدّة مسبقاً، كتلك التي تفرّق بين نوع حيواني وآخر، لأغراض معرفية مختلفة تماماً كالتصنيف الاجتماعي للبشر، كما هو الحال فيما جرت العادة قبل ليفي شتراوس على تسميته بالطوطمية، (ويُفهم أنّ هذا التفكير هو تفكير المجتمعات البدائية التي تفكّر بمصطلحات وحدود أسطورية). ويشبه هذه المنهج الفكري عمل المُحَرتِق (Bricoleur) الذي يصنع أشياءه مما تيسرّ له من قطع قديمة تبقّت عن عمل آخر. غير أن ديريدا يشير إلى أن جميع مفاهيمنا متبقيّة عن عمل آخر. وأننا نبدأ جميعاً بمفاهيم جاهزة، أُنتجت في الأصل لأغراض أخرى، ونعدّلها لتوافق ما نفعله الآن. فليس هناك إذاً نوع خاص وبدائي من التفكير شبيه بالحرتقة (bricolage)، إنّما كلّ تفكير هو حرتقة.

وديريدا في غاية السرور لأن الأمر كذلك. وما يروقه في الحرتقة ليس علميتها، بل قوتها الأسطورية –الشعرية. وما يروقه في معالجة ليفي شتراوس لأسطورة من أساطير شعب البورورو، في عمل له متأخر ويحمل عنواناً ملائماً تماماً، "النيئ والمطبوخ"، هو غياب أية أسطورة مرجعية ذات امتياز، وإمكانية مباشرة التحليل من أيّ مكان، نظراً لغياب أي "مركز"، أو مبدأ مؤسّس يؤخذ كمسلّمة أو بداهة. إلاّ أنّ ذلك يقتضي أن تضرب صفحاً عن الخطاب العلميّ أو الفلسفيّ؛ فالخطاب البنيوي في الأساطير هو خطاب أسطوري الشكل، إنتاج أسطورة عن الأسطورة.

ستكون لنا عودة لاحقاً إلى هذه المناهضة الميتافيزيقية للميتافيزيقا والتي تشكّل أساس موقف ديريدا. أمّا الآن فيهمنّي تأثيرها. فما إن أصبحت صيغة التأويل المناهضة للعلم هذه ذات نفوذ في بعض الأنحاء، خاصةً الأدبية، حتى اختفت تماماً طروحات ليفي شتراوس الأصلية. ومن الأمثلة على ذلك هذا التعليق في عام 1982 على معالجة ليفي شتراوس أسطورة أوديب:

> **غير أنّ هذا الإزاحة وهذا البحث عن محتوى كامن، أو عن "بنية عميقة"، لا يمكنهما أن يفترضا مسبقاً وجود معنى جوهري إلا بقدر ما يمكنهما أن يفترضا وجود معنى حرفيّ. وإذا ما كان ليفي شتراوس قد اكتشف أن أسطورة أوديب تعبّر في النهاية عن التقابل بين التولّد الذاتي والتكاثر ثنائي الجنس، فإنّ ذلك لا يعني أنّ من الممكن اختزال الأسطورة إلى هذه الدلالة المحددة. فقيمة التحليل تكمن بالدرجة الأولى في تفكيك علاقات النصّ السيميائية على جميع المستويات، تماماً كما تكمن أهمية التقابل بين التولّد الذاتي والتكاثر ثنائي الجنس في الدور الذي يلعبه هذا التقابل في نظام الشيفرات الثقافية أو السنن الثقافية بأكملها –الاتصالية، والقانونية، والاقتصادية – حيث يصبح مجرد دالّ آخر.**

(ألوين باوم: سبانوس وآخرون 1982، ص91).

ربّ قائل يقول إنّ باوم، كاتب هذا المقطع، ليس تفكيكياً "جامحاً" بأيّ حال من الأحوال، وهو يزعم أنّه "يشارك في السعي وراء شعريّة بنيوية، أو نظرية سيميائية بوجهٍ عام". ولكن لاحظوا كم هي مهلهلة واستعارية هذه النظرية التي يسعى وراءها. فهو يستعير مصطلح "البنية العميقة" من القواعد التوليدية 1965، التي تستخدمه

كمصطلح تقني، إلا أنّه يضعه بين أقواس ليشير أنه لا يستخدمه بمعناه التقنيّ. وما يقلقه أساساً ليس تفسير الأشياء، بل تفادي أن يكون اختزالياً إزاءها. وفي سياق خطابٍ كهذا سوف يبدو عتيقاً ومن غير اللائق أن نطالب بأنّ نظريةً في علمٍ من علوم المجتمع ينبغي أن تقوم على أسس تجريبية، وأن تكون لديها القدرة الكافية على التفسير، وأن تكون اختزالية؛ بمعنى أن تكون أبسط من الوقائع التي تزعم تفسيرها؛ وسيبدو سوقياً أن نطالب بألاّ نسمّي شيئاً "اكتشافاً" إلا إذا كنّا نعتقد بأنّه حقيقي.

1-8-الأنثروبولوجيا والقواعد التوليدية:

إذاً، لقد حجبت عنّا الافتراضات والمزاعم الحديثة كلاً من الطابع الحقيقي للعمل الذي جرى في الأربعينيات والخمسينيات والإمكانيات الحقيقية التي ينطوي عليها. فقد كان هذا العمل علمياً إلى حدّ بعيد في طابعه وفي غاياته، على الرغم من الطبيعة الإنسانوية التقليدية لكثير من مادته. وكان النجاح بالنسبة له يقوم بالدرجة الأولى على تقديم توصيفات بنيوية نظامية لعلاقات القرابة، والأسطورة، والفولكلور، والشعر، الخ. أمّا على مستوى أعلى، فكان النجاح يقوم على اكتشاف مجموعة من المقولات الكونيّة في اشتغال العقل البشري، وهذا ضربٌ من كانطية بيولوجية أكثر منه كانطية فلسفية. (وقد قبل ليفي شتراوس توصيف موقفه بأنه "كانطية دون ذات متعالية").

وثمة تماثل دقيق هنا مع قواعد شومسكي التوليدية، التي بدأ تطورها بعد أكثر من عشر سنوات على أنثروبولوجيا ليفي شتراوس. وها نحن من جديد أمام وقفة علمية واعية لذاتها حقاً؛ ولا تمكن مقارنة تفحّصها لعلميتها بما يقوم به أي علم اجتماعي آخر على هذا الصعيد. كما أننا أمام ازدهار هائل للتوصيف الألسنيّ، على نحوٍ أنجح بكثير من كلّ ما قدّمته الأنثروبولوجيا، الأمر الذي يعود من جهة أولى إلى ما قام به شومسكي من اكتشافات تقنية تتعلّق بالبنى الرياضية التي تبديها اللغة، كما يعود من جهة أخرى إلى حقيقة أنّ وصف اللغة أبسط من وصف المجتمعات. وها نحن من جديد أمام سعيٍ وراء كليّاتٍ ألسنية هي خصائص للعقل البشري؛ حيث يمكن القول هذه المرّة إن بعضاً من هذه الخصائص قد أضحى معروفاً؛ كحقيقة أنّ اللغات لا يمكن أن تتبنى على نموذج بسيط من "التسلسل والاختيار" (قواعد الحالة المتناهية).

أمّا ما يميّز القواعد التوليدية عن الأنثروبولوجيا البنيوية فهو علاقتها

بالتجريبي، فكلٌ من هذين الفرعين كان قد رفض الفكرة التجريبية القائلة بأنّ موضوع البحث في العلوم الاجتماعية هو السلوك الفعليّ، واعتبر أنّ هذا الموضوع هو التمثيلات الذهنية. وهذا ما عرّضهما كليهما إلى هجوم عنيف شنّته المدارس التجريبية القديمة. غير أنّ القواعد التوليدية أثبتت أنها أقدر بما لا يقاس على تقديم توصيفات للواقع التجريبي شاملة وقابلة للاختبار. وعدد القواعديين التوليديين الذين قاموا بما يكافئ العمل الميداني الواسع (كوصف اللغات المختلفة وصفاً مفصّلاً، على سبيل المثال) هو أكبر بكثير من عدد الأنثروبولوجيين البنيويين الذين تصدّوا للعمل الميداني. والأنثروبولوجيا البنيوية، على هَدْيٍ من زعيمها، لم تتجه صوب شرط الألسنية العلمية، بل بقيت أو عادت من جديد موقفاً فلسفياً. ولذا فقد كانت عرضةً لانتقادات ديريدا الفلسفية المحضة، بخلاف القواعد التوليدية.

والحقيقة أنه كان ينبغي أن أقول إن انتقادات ديريدا تنطبق على القواعد التوليدية كما تنطبق على الألسنية البنيوية، بل وتنطبق كما يبدو لي على كلّ بحث عقلاني في الوقائع. إلا أنّ قوة النقد الفلسفي المحض لعلم من العلوم تختلف تماماً تبعاً لما إذا كان لدى هذا العلم نتائج واسعة يقدّمها أم لا.

والسؤال المطروح هو إلى أين يؤدّي علم يعمل بمثل هذا التوجّه المعرفيّ؟ ليس مدهشاً أن نجد مثل هذا العلم مترافقاً مع ثلاثة أنماط مزدهرة من البحث العلمي الحديث، هي الدراسات المعرفيّة في علم النفس، والأبحاث الفيزيولوجية العصبية، والمحاكاة الحاسوبية للسلوك البشري في أبحاث الذكاء الاصطناعي. (نظريات شومسكي الباكرة عن اللغة هي أجزاء أساسية من النصوص العلمية الحاسوبية). ويبدو لي أن مثل هذا البحث هو من بين أشدّ الأبحاث أهمية في العالم كلّه اليوم؛ وما يثير حيرتي هو انصراف منظّري الأدب عن أيّ اهتمام به في العادة. (هل هناك أيّ منظّر أدبيّ اهتمّ بعلم النفس الخشن منذ أيام إ.أ.ريتشاردز؟) واعتقادي، على أي حال، أنّ العلوم المعرفيّة هي الوريث الحقيقي لأهداف البنيوية الأولى.

غير أنّ السيميائيين المحدثين غالباً ما تقلقهم مثل هذه الأهداف التي يرونها أهدافاً وضعيّةً ساذجة أو رجعية سياسياً وربما متنكّرة للحرية الإنسانية؛ وتراهم يقدّمون أسباباً لاعتقادهم بأن من المستحيل تحقيقها تتّصف بأنها أسباب ميتافيزيقية وغير مقنعة على الإطلاق. ولقد أضحت أعمال ديريدا كتاب هذه المدرسة المقدّس. غير أنّه ما من مجال لإنكار أن البنيويين الأوائل قد أرادوا أن يأتوا إلى العلوم

الإنسانية بمنهج علمي صلب واعتقدوا أن لديهم نموذجاً مناسباً لهذا المنهج هو النموذج الذي قدّمته الألسنية البنيوية.

ومقالات ليفي شتراوس الباكرة حاسمة تماماً بهذا الشأن. إلا أن مقالاته اللاحقة تمثّل نقلة حاسمةً أيضاً بعيداً عن هذه المقاربة العلمية الصارمة باتجاه ما أصبح في النهاية ضرباً من المقاربة الأسطورية، كما يعترف هو نفسه. وربما كان من العسير أن نحدد ما إذا كان الخلاف مع سارتر– بعدائه الشديد لمقاربة الإنسان مقاربةً أنثروبولوجية موضوعية– هو الذي أدّى إلى إعادة طبع المشروع بأكمله بالطابع الفلسفي؛ أو ما إذا كان عمل ليفي شتراوس الباكر في القرابة لم يصمد أمام التجريب فكان لابدّ من إعادة تأويله تأويلاً مثالياً بمفعول ارتجاعيّ؛ أو ما إذا كانت هناك قوى عميقة الجذور في الثقافة الفرنسية، أو ربما في الموقع الاجتماعي المهمّش للمثقفين الأدبيين في أي بلد حديث، هي التي تعادي الدراسات التجريبية التي تدور حول الإنسان.

فبصرف النظر عن السبب، كانت النتيجة أنّ البنيوية، في هذه المرحلة الثالثة التي شهدت محاولات طموحة لتنظيم جميع حقول البحث تبعاً لمبادئ مستمدةً في جوهرها من الألسنية، قد انقلبت وتحولت من استراتيجية للبحث في العلوم الاجتماعية إلى موقف فلسفي مناهض للإنسانوية عموماً وللوجودية السارترية على وجه الخصوص، موقف قاصر، ومستهتر، بل مترفّع وازدرائي، في تعامله مع التجريبيّ. ولهذا الغرض بالذات فإنّ دو سوسور، الذي ينظر إليه الآن على أنّه السلف الوحيد للألسنية البنيوية (ربما لأنه كتب بالفرنسية)، قد خضع لنوعٍ من إعادة التأويل جعلت منه فيلسوفاً، معنياً أساساً بطبيعة التجربة الذاتية، أو حتى بمكانة العقل اللاواعي. وهو دور كان كفيلاً بأن يثير دهشته واستغرابه إلى أبعد حدّ، كما يحتاج إلى مقطع آخر كي نصفه.

2-البنيوية الرفيعة: نظرية الذات وسوسور الجديد المُحَسّن

2-1-المواجهة مع الفلسفة:

كانت المغامرة الكبرى التي خاضتها البنيوية في فرنسا هي مواجهتها مع الفلسفة الفرنسية، التي أعني بها بصورة أساسية الفلسفة الظاهراتية والوجودية إضافةً إلى جانب هيغليّ يتحدّر من المحاضرات التي ألقاها كوجيف قبل الحرب وطبعات

فلسفية متكلّفة من كلّ من ماركس وفرويد. ولست أريد هنا أن أضفي طابعاً ملحمياً، أو تاريخياً عالمياً، على هذه المعركة الفكرية. فالقول إنّ الفلسفة الفرنسية في أواخر الخمسينيات قد أنجبت بنيوية رولان بارت هو بلا ريب كالقول إنّ السفوح قد تمخضت فأنجبت فأراً. ذلك أنّ الجبلين الراسيين في خلفية هذا القياس أو التشبيه هما هوسرل وهيدغر. وهما يبدوان لي فيلسوفين عظيمين أصيلين، أفلحا في طرح أسئلة جوهرية حول طبيعة المعرفة والوجود على التوالي، وبالتالي حول طبيعة الفلسفة ذاتها. وليس استخفافاً بسارتر أو حتى بميرلوبونتي أن نقول إن عملهما، على الرغم من أهميته وأصالته، لم يتعدَّ توطين فلسفة الوجود وعلم الظاهرات في البيئة الفرنسية وفي إهابٍ فرنسي.

ولقد بدت البنيوية لهذه الطبعة الوطنية من الوجودية وعلم الظاهرات بمثابة منافس محليّ. وبقدر ما يتعلق الأمر بالنظرية الأدبية، فإنّ رولان بارت هو البنيوي والسيميولوجي الفرنسي الأكثر شهرة. أمّا حين يتعلقّ الأمر أساساً بمثالٍ للحوار بين الفلسفة والبنيوية، فربما يكون على المرء ألا يختار بارت كممثّل لهذه الأخيرة. وقد يكون من الأفضل أن نختار ليفي شتراوس، الذي أهدى كتابه "الفكر البرّي لميرلوبونتي، وضمّنه فصلاً ختامياً كرّسه لفلسفة سارتر. كما يمكن أن نختار لاكان، الذي تأثّر تأثّراً عميقاً بهيغل وهيدغر وتأثّراً طفيفاً بليفي شتراوس، وقدّم طبعة بنيوية مزعومة من اللاوعي الفرويدي وضعها في وجه تنكّر سارتر للوعي ورفضه له. أو قد يكون الخيار هو لوي ألتوسر، الذي قدّم "ماركسيةً بنيوية" هي، من بين أشياء أخرى، ثقلٌ يقابل تنويع سارتر الوجوديّ على الماركسية.

أمّا بارت، كما أرى، فليس من هذه العصبة. فهو كمنظّر، ربما كان الأقلّ اهتماماً بالفلسفة بين البنيويين الكبار. ومن بين عمليه النظريين الرئيسين، "مبادئ السيميولوجيا" و"س/زد"، نجد أنّ الأول، الذي كان له الأثر الكبير بين السيميائيين، لم يكن من الناحية الفلسفية أكثر من تكييف باهتٍ لسوسور، في حين كان "س/زد"، في العديد من النواحي، وكما سأحاول أن أبيّن، أقرب إلى عمل أدبيّ حداثيّ منه إلى الفلسفة أو العلم. كما أنّ تعامل بارت مع النظرية هو إلى حدّ كبير تعامل ناقد أدبيّ يتوق إلى نيل الاحترام الأكاديميّ. لقد كانت هذه هي اهتماماته الأساسية في وقت من الأوقات، غير أنّ من الخطأ أن نرى أنها منجزاتها الكبرى.

بيد أنّ البيئة الثقافية الفرنسية في أواخر الخمسينيات وفي الستينيات، كانت

تفرض حتى على عمل رجل مثل بارت أن يقدّم إطاراً فلسفياً يُظهر ما كان من الواجب الارتكاس ضدّه وإظهار ردّة الفعل عليه. وبارت لم يكن أبداً غير مبالٍ (كعادة النقّاد الإنجليز) بالأزياء الفلسفية في أيامه، أو بما كان الاختصاصيون في الأنثروبولوجيا، أو التحليل النفسي، أو الفلسفة الماركسية يفعلونه بها. فقد ألقى ليفي شتراوس، ولاكان، وألتوسر ظلالاً متعددة الألوان على السيميولوجيا والنظرية الأدبية بتقديمهم نظريات في الثقافة، والذات، والأيديولوجيا. وفي هذه البيئة الفكرية بالذات كان أن أمُسِكَ بسوسور وأعيدت قراءته، لا كألسنيّ علميّ، بل كفيلسوف سيميولوجيّ لديه ما يقوله عن الذات بل وعن اللاوعي.

وما أقصده بـ "الفلسفة الفرنسية" هو شيء أوسع من أعمال ميرلوبونتي وسارتر، وإن كان يشمل هذه الأعمال. ولعلّ محاضرات ألكسندر كوجيف التي كرّسها في الثلاثينيات لكتاب هيغل "علم ظاهرات الروح" وتركت أثراً منقطع النظير هي التي أذّنت بمبادئ هذا التقليد على نحوٍ شديد الوضوح. وإليكم هذا المقطع من ترجمة الفصل الرابع في كتاب هيغل والتعليق عليه، وهو فصل يدور حول جدلية السيد والعبد:

> **الإنسان وعي للذات. فهو واعٍ لذاته، واعٍ لواقعه الإنساني وكرامته الإنسانية؛ وهو بهذا يختلف اختلافاً جوهرياً عن الحيوان، الذي لا يمضي إلى أبعد من مستوى عاطفة الذات البسيطة. ويصبح الإنسان واعياً لذاته في اللحظة التي يقول فيها –للمرة الأولى– "أنا".**

وما يؤدي إلى ذلك ليس مجرّد المعرفة المنفعلة أو السلبية، معرفةُ ذاتٍ محض تواجه موضوعاً ما. فهذه لا تؤدّي إلى وعي الذات؛ ولا يمكن أن تؤدي إلاّ إلى ترك الذّات سابحةً خارج نفسها، لا تعرف سوى الموضوع. ما يؤدّي إلى وعي الذات هو نوع من الرغبة الإنسانية التي تستردّ الذات إلى نفسها وتدعوها إليها (ولو اقتصرت هذه الرغبة على الرغبة بالأكل).

> **الرغبة هي ما يحوّل الوجود، المتكّشف لذاته بذاته في معرفةٍ حقّة، إلى "موضوع" متكشّف لـ "ذات" بذاتٍ تختلف عن الموضوع و"تقف قبالته". إنّ الإنسان ليتشكّل ويتكشّف –لنفسه وللآخرين– في رغبته وبرغبته – والأصحّ القول، بوصفه رغبته – على أنّه "أنا"، على أنه الأنا التي تختلف جوهرياً عمّا هو ليس أنا وتقف قبالته جذرياً. فالأنا "الإنسانية"**

هي أنا رغبة أو أنا الرغبة.

2-2-لاكان وإعادة قراءة فرويد قراءة فلسفية

كان للهيدغرية والهيغلية نصف الماركسية التي قدّمها كوجيف (سواء أُخذَت منه بصورة مباشرة أو غير مباشرة) تأثيرها الهائل في الفكر الفرنسي في الأربعينيات والخمسينيات. وكان جاك لاكان، الذي التحق بمحاضرات كوجيف، قد أعاد قراءة كامل أعمال فرويد وأعاد التفكير بها على نحوٍ شديد التدقيق، في ضوء مواقف فلسفية مثل هذه، منذ عام 1936. وقد انطوت إعادة القراءة التي قام بها لاكان على الإطاحة بالجوانب الميكانيكية في مذهب فرويد، وعلى وضع مبدأ الواقع الفرويدي تحت طائلة الشك، وأصبح موضوع هذا العلم هو الواقع النفسي وليس الموضوع، وقُصِرَ موضوع البحث في علم النفس على وقائع تتعلق بالرغبة.

والتمييز الذي أقامه لاكان بين الذات الإنسانية والأنا الفرويدية هو، باعتقادي، ثمرة لهذا النمط من التحليل. ومن المعروف أن لاكان قد اتخذ موقفاً متطرفاً من الأنا الفرويدي. ففي حين كان فرويد قد أعطى للأنا وظيفة هامة تتمثّل في التفاوض مع الواقع الخارجي، فإنّ لاكان نظر إلى الأنا بوصفه نتاجاً لسوء التعرف ولإضفاء طابع موضوعي زائف في مرحلة الطفولة الأولى. فالطفل، تبعاً للاكان، يمرّ أثناء نموه في طور أطلق عليه اسم "طور المرآة"(وهو طور لم تُشر إليه آنا فرويد أو ميلاني كلاين، أو أي طبيب من أطباء الأطفال خارج مدرسة لاكان). وفي هذا الطور يتعلّم الطفل أن يتعرف ذاته، أو أن يتخيلّها على الأقل، عبر انعكاسها، بوصفها كينونة موحدة. وعندئذ ينشأ الأنا بوصفه ذلك الكيان الخياليّ (الموجود في الاستيهام) الذي يلعب بعد ذلك دور عامل سوء التعرف وإضفاء الطابع الموضوعي الزائف. ومن الواضح أن لاكان يعارض معارضة مباشرة تلك المدارس التحليلية التي ترى أن غاية التحليل هي تعزيز الأنا وتحسين حالة التكّيف مع الواقع الاجتماعي الخارجي وكلّ هذا قبل أن يدخل لاكان مرحلته "البنيوية".

لقد طرأ على البنيوية تغير جديد تماماً مع دخولها البيئة الفلسفية الفرنسية، حيث تحولت من نظرية عن اللغة، والأدب، والمجتمع وما شابه إلى نظرية في بنية "الذات" التي تختبر تلك الموضوعات من لغة، وأدب، ومجتمع وما شابه. ولقد أشرنا من قبل إلى ما كان لدى ليفي شتراوس من نزعات وميول كانطية، أو دافع إلى اكتشاف بنىً كونية للعقل البشري. وقد تبنّى لاكان بعض أفكار ليفي شتراوس،

بطريقة غائمة بعض الشيء، وجعلها فرويدية. فقد بدا معقولاً أن يتمّ ربط المرور عبر المرحلة الأوديبية من النمو (مرحلة الرغبة بقتل الأب والزواج من الأم)، التي هي في النظرية الفرويدية بوابة البلوغ الإنساني، مع تابو الزنا بالمحارم عند ليفي شتراوس، الذي يمثّل مصدر الثقافة الإنسانية. فكلاهما يفيد في تفريق الإنسان عن الحيوان. كما أصبح عالم الثقافة الليفي شتراوسي، الذي يقابل الطبيعة، عالم "الرمزي" اللاكاني، الذي يبدو للاكان متمادياً كلياً أو جزئياً مع عالم اللغة. فالدخول إلى هذا العالم هو ما ينقل العضوية أبعد من المرحلة الحيوانية وينتج الذات الإنسانية.

والحقّ أن ثمة فجوة مفاهيمية هنا، لعلّها لم تكن واضحة للاكان، وهي فجوة أجدها واسعة وعسيرة. فاهتمام لاكان بوصفه محللاً نفسانياً هو بالكلام. وقد أقام في البداية تمييزاً بين كلام ممتلئ ينتمي إلى الذات وكلام فارغ يصدر عن الأنا وينتمي إلى مجال الخياليّ. وهو تمييز يشبه ما أقامه هيدغر بين خطاب يفصح عن "فهم الكينونة– في – العالم" و"كلام تافه" لا يعدو أن يكون ثرثرة اجتماعية. والكلام الفارغ هو شيء يقوم المحلّل بتأويله وليس بالاستجابة لمحتواه، وظهور الكلام الممتلئ هو أول ما يشير للاّكاني في بدايات اللاكانية بأنّ المريض قد شُفي. وفي حين يحظى هذان التمييزان بأهمية بالغة عند لاكان، فإنهما بالنسبة لألسني –كسوسور أو جاكوبسون– ليسا سوى طريقتين في استخدام اللغة ذاتها. وهكذا فإنّ مفهوم اللغة لدى الألسني لا يقدّم للاكان أية فائدة في الواقع. إلاّ أنّ هذا المفهوم هو ما نحتاجه لبناء مجال الرمزي بكلّ ما له من أهمية، إذ تتشكّل الذات فيه.

والحقيقة أنّ مناقشة مسائل كهذه هي أمر بالغ الصعوبة. فكتابات لاكان المنشورة هي كتابات برقية، مبرمجة، فضلاً عن كونها عقائدية جامدة، وتترك انطباعاً في بعض الأحيان بأنها ضروب من المحاكاة لعمليات التفكير اللاواعية (كانت للاكان صلاته بالسرياليين، وظلّ على تعاطفه معهم). وما يلاحظه المرء هو أن هذه الصفات التي ميّزت كتابات لاكان قد لازمتها منذ الخمسينيات وكانت تشتد وتتعمق كلما تقدّم الزمن. أمّا حلقات البحث التي أدارها لاكان في الخمسينيات فكانت أكثر وضوحاً، غير أن من الصعب أن نجد فيها أيضاً أيّ قول واضح عن هذه الفرضيات المذكورة منذ قليل أو عن غيرها، فما بالك بأي اعتبار يتعلّق بإثبات هذه الفرضيات أو بدحضها. وأنا شخصياً لا أملك أي دليل أو إثبات على أنّ لاكتساب اللغة (مثلاً) أية علاقة بالمرور في عقدة أوديب، على الرغم من دراستي المكثفة

لكليهما. ويضاف إلى كل ذلك أنّ الصيغ التي يقدمها لاكان غامضة جداً، ولذا لم يتضح لي إلى الآن ما إذا كان لهذا الافتقار إلى الأدلة والبراهين أيّ تأثير على دعاويه ومزاعمه. ويبدو أنّ من المستحيل أن نعلم ما إذا كان لدعاوي لاكان المتعلقة بما يدعوه اسم الأب وباللغة أية علاقة بالدراسات التي يقوم بها نفساني ألسني في موضوع اكتساب اللغة، مع أن من المفترض أن تكون هنالك صلة ما إذا ما كان لاكان منكباً حقاً على عمل علمي يتعلّق بنمو الطفل وتطوره. وغياب هذه الصلة مع علم ألسنيّ خشن هو شيء لا يزال يقلق كل من يلتحق في التسعينيات بحلقات بحث تتناول لاكان (لقد التقى شومسكي لاكان في أواخر حياته ووصفه بأنّه دجّال متعمد يقوم بألاعيبه في الأوساط الثقافية الباريسية ليرى إلى أيّ حدّ من السخف يمكنه أن يصل بها) (شومسكي 1989).

2-3-النظرية البنيوية في الذات الإنسانية

على الرغم من كلّ ما سبق، فإنّه لم يكن من غير العقلانيّ، في الخمسينيات، أن يُنظر إلى ليفي شتراوس ولاكان على أنهما يضعان أساساً لعلم جديد عن الإنسان، علم يُفترض به أن يجمع في وقت واحد كلاً من الموضوعية وتناول الذاتية الإنسانية تناولاً بنيوياً. بل كان من الممكن أيضاً أن يُنظر إليهما بوصفهما تجسيداً للتناول "العلمي" للطبيعة الإنسانية، بعكس أتباع الوجودية البعيدين عن العلم، على الرغم من أنّ سلوكياً أميركياً ربما كان سيرى أنّ كلا طرفي هذه المناظرة الفرنسية مجرد مجانين .

والحقيقة أننا لو بنينا، بأنفسنا وعلى أساس فجّ، نوعاً من وجهة النظر الوجودية والظاهراتية النمطية البدئية، فإن ذلك سيكون أكثر فائدة من الدراسة المدرسية لسارتر وميرلوبونتي في تبيان ما كانت البنيوية تعارضه وتقف في وجهه. ويشكّل مفهوم الذات الإنسانية، المتطابق أيضاً مع الوعي ومع النفس، نقطة ارتكاز أساسية في هذا الموقف الفجّ الذي يرى أنّ "الذات" ليست مجرد وجهة النظر المنفعلة أو السلبية التي تُعاش منها التجربة الذاتية، بل هي المكان الذي تُتخذ منه الخيارات العملية وتصدر عنه أحكام القيمة. كما أنها موحدة وحرّة أيضاً. فهي تجد نفسها مقذوفة في عالم لم تبنه؛ غير أنها حرّة في الفعل في ذلك العالم وهي تبني نفسها في سياق هذا الفعل. وما من تحديد أو تقييد لا واعٍ لخيارات الذات، فمثل هذه المزاعم لا تعدو أن تكون ضرباً من الإيمان الفاسد.

بيد أنّ هذا الموقف الفلسفي (الذي أكرر أنني لا أنسبه إلى أيّ فيلسوف محدّد، وإنّما أعتبره بمثابة تمثيل معقول لمناخ فلسفيّ عام) ليس موقفاً متماسكاً. فمفهوم الذات، الذي يمكن القول إنه يبرز بوصفه القطب المقابل للقطب الموضوعي في تحليل تجربة ما إلى علاقات ذات – موضوع، لا يمكن أن يكون متطابقاً مع مفهوم الوعي، الذي ينطوي على درجة ما من إدراك السيرورات الفكرية، أو مع مفهوم النفس، الذي يشتمل تبعاً للمحللين النفسانيين على مكوّن لا واعٍ عريض. وإذا ما كان من المقبول القول إنّ واحداً من هذه البناءات –الذات– هو بناء موحد أو أحادي، فإنّ البنائين الآخرين– الوعي والنفس– هما بناءان معقدان.

لكنّ البنيوية تواصل في العادة هذا الردّ فترى أن الدليل على تعقيد الوعي، أو النفس، هو بمثابة دليل على انعدام وحدة ذلك الشيء الذي يدعى "الذات الإنسانية"، أو على بنائيته، بل وعلى موته. فما هو هذا الدليل؟ لقد سبق لسقراط أن أشار في الجمهورية إلى أنّه يكفي القيام باستبطان بسيط لكي يظهر لنا أن ثمّة صراعات ضمن الوعي، كما أنّ المدارس النفسانية جميعها متفقة على أنّ النفس بناء معقد تستغرق إقامته كامل حياة المرء. فما الجديد الذي قدّمته البنيوية؟

لقد قدّمت البنيوية اعتبارين اثنين، يمكن لكلّ منهما أن يُصاغ صياغة عامةً تماماً، ولكن ربما كان أفضل وجه للتعرف عليهما هو من خلال النظر في اوجه استخدام اللغة. ويتعلق أوّل هذين الاعتبارين بعملية بناء كلّ من الإدراك الحسيّ والفعل. فلنأخذ النحو الذي يتعامل به المرء مع دفق من الكلام. إنّ من لا يعرفون لغة محددة أيّة معرفة (أي لا يعرفونها ولا يعرفون أية لغة قريبة منها) يسمعون ذلك التيار من الأصوات الصادرة عن ناطق بهذه اللغة على نحو يختلف تماماً عن أولئك الذين يعرفونها. فالفريق الأول لا يسعهم سماع الأصوات المفردة في هذه اللغة، لا يسعهم سماع الوقفات أو التقطعات ضمن الكلمات. وإدراكاتهم الحسيّة للأصوات تكون محكومة ببنية اللغة التي يعرفونها.

ولا بدّ لكلّ نظرية نفسانية في الإدراك الحسيّ أن تأخذ هذا الأمر بحسبانها، وهو أمر وثيق الصلة بالفلسفة الفرنسية دون أن يكون سبب ذلك مقتصراً على أنّ فلسفة ميرلوبونتي غالباً ما تُعتبر نظرية رصينة وموسعة في الإدراك الحسيّ. فالإدراك الحسي يتحول عند ميرلوبونتي إلى شيء يعمل بمثابة قاعدة للمعرفة دون أي توسط في حين يشير مثال اللغة إلى أنّ مثل هذا الإدراك الحسيّ الذي لا

يتوسطه أيّ شيء ليس موجوداً. الأمر الذي يشكّل نقداً جذرياً لفكرة الإدراك الحسي بأكملها. (ولقد سبق لديريدا أن علّق في مؤتمر بالتيمور عام 1966 قائلاً: ".. لا أعلم ما هو الإدراك الحسيّ ولا أعتقد بوجود شيء كهذا").

وإذا ما عدنا إلى اللغة لبدا لنا، في هذه الحالة الخاصة، أنّ قدراً كبيراً من معرفتنا الوثيقة بلغة ما يمكن ردّه أو اختزاله إلى مجموعة من الأنساق البنيوية، وتكون هذه المعرفة، في حالة اللغة الأولى، معرفة لا واعية في العادة، وتُكتسب في مرحلة باكرة جداً من مراحل نمو النفس. والحقيقة أنّ من المستحيل تصوّر نفس إنسانية لا تمتلك هذا القدر من المعرفة بلغة واحدة على الأقل. ويمكن القول إنّ النفس في جزء منها مبنية من هذه القطعة أو الجزء من شيفرة؛ أي أنّ العقل ينظّم إدراكاته الحسيّة الأساسية بالعلاقة مع هذه القطعة أو الجزء من شيفرة.

وإذا ما كان هذا يصحّ على اللغة، فما الذي يمنع من أن يصحّ عموماً؟ ماذا لو كانت جميع إدراكاتنا الحسيّة يتمّ التعامل معها بالعلاقة مع تشفيرات بنيوية، تُبنى فينا عند الولادة، أو نتعلمها من خلال التشريط الاجتماعي؟ (إذْ يمكن لنا أن نضيف أنّ قدراً كبيراً من الأدلة التي ظهرت مؤخراً يشير إلى أن الأمر على هذا النحو). ألا يصحّ أن نقول إن النفس التي تدرك حسياً ليست سوى المحلّ الذي تتموقع فيه جميع هذه الشيفرات؟ فحين ندرك أيّ شيء حسياً، فإنّ الأنساق المُشفّرة التي تشكّل جزءاً من تكويننا تتعامل مع التنبيهات التي يتمّ تلقيها من الخارج وتحولها إلى إدراكات حسية لموضوع ما.

وما يصحّ على الإدراك الحسيّ يصحّ أيضاً على الفعل. فنحن حين نتكلّم، نتكلّم كلمات، مؤلّفة من أصوات نتعرفها لكونها جزءاً من لغتنا. إلا أنّ الأنساق البنيوية التي بُنيت في أنفسنا أوّل تعلّم اللغة هي ما يترجم ذلك إلى أفعال عضلية فعلية تنتج أصواتاً فيزيقية يمكن لمكبر الصوت أن يتلقاها. فإذا ما قمنا بتعميم هاتين الحالتين، قد يمكن لنا أن نفترض أنّ جميع إدراكاتنا الحسية، وجميع أفعالنا، تتوسطها بنىً لا نعيها، ولكنها شروط مسبقة للوعي.

وأنا لم أشر حتى الآن إلى الترميز. فقد عُنيت باللغة كمثال وحسب على الطبيعة البنيوية للإدراك الحسيّ والفعل الإنسانيين، أي أننا في عالم البنيوية ولسنا بعد في عالم السيميولوجيا. ونحن نصادف حتى على هذا المستوى أدلة تشير إلى أنّ النفس مبنيّة من بنى، وأنّ هذه البنى موجودة في شيفرات اجتماعية قائمة قبل وجود

النفس. غير أنّ اللغة ليست مجرد شكل بنيوي للسلوك والتجربة. فهي أيضاً وسيلة للترميز. وأفكارنا يتمّ تمثيلها في اللغة كما لو كانت هذه اللغة واسطة لذلك، ولا يبدو أنّ ثمة وسيطاً آخر يمكن عن طريقه تمثيل معظم هذه الأفكار. إذْ كيف يمكن لنا أن نمثّل مفهوماً كمفهوم "الاقتصاد البريطاني" أو "الشعراء الميتافيزيقيين" بغير اللغة؟ وحتى لو وُجدت هذه الواسطة، فإنها لا بد أن تقوم بوظيفتها مثل لغة، فضلاً عن أنها قد تكون مبنية من بعض النواحي مثل لغة. وقد يحصل أن نجد مفهوماً ليس له تمثيل في اللغة، ولكن هل نجد مفهوماً ليس له أي تمثيل بواسطة هذا الدالول أو ذاك؟ ألا يبدو وكأن من الممكن أن ندرس كلّ المفاهيم عن طريقة دراسة أنظمة الدواليل التي تُمثّل فيها هذه المفاهيم؟ إنّ هذا ما تقوم به السيميولوجيا.

لكن المفاهيم جزء جوهري من المحتوى الفعلي للوعي. ومصطلح الوعي هذا يغطي كلّ ما في العقل ما عدا الإدراكات الحسيّة، ودوافع الفعل وما إلى ذلك. وفي هذه الحالة ستكون السيميولوجيا، التي هي دراسة أنظمة الدواليل، دراسة للمفاهيم الموجودة في العقل، وبذا دراسة لتشكل النفس. فبقدر ما تمكن رؤية أنظمة الدواليل بوصفها شيفرات مستدخلة أو مُذوتّة، تمكن رؤية العقل بوصفه مشكّلاً في جزء منه من خلال هذه الشيفرات.

وقد يرى القارئ أن من السهل استيعاب طبعة حديثة، وضعية، من هذه النظرية في العلوم الطبيعية، لا في العلوم الإنسانية، وهذا ما يراه علماء الحاسوب الذين يعملون على ما يُدعى بـ الذكاء الاصطناعي. فالشيفرات، بالنسبة لهم، هي عملياً برامج حاسوبية جارية في الدماغ، الذي يُنظر إليه هنا بوصفه حاسوباً. والحقيقة أنّ هذه النظرية تروق لي، وتبدو اختزالية على نحوٍ يثير الإعجاب. غير أنّ أحداً من بنيويي المرحلة الكلاسيكية ما كان ليفكر على هذا النحو، مع أن نظرياتهم تفضي إلى ذلك. فقبضة الفلسفة كانت قوية إلى أبعد حدّ. والحقيقة أنها لا تزال قوية إلى أبعد حدّ، وبما أنّ تلك البنيوية قد ماتت الآن، فإنّ معظم ما بعد البنيويين سيجدونني ساذجاً على نحوٍ لا شفاء منه إذْ أقبل مثل هذه النظرة الحاسوبية إلى العقل.

ما كان واضحاً في تلك المرحلة هو الصلة الوثيقة التي تصل أنظمة الدواليل بدراسة الاتصال في المجتمع. وهذا في الحقيقة هو التصوّر السوسوري الأصلي القديم للسيميولوجيا. والشيء الأساسي هنا هو أنّ الشيفرات التي تحمل معنى تُكتسب من المجتمع. ولذا يمكن القول إن من الممكن أن نُحلّ دراسة الشيفرات التي يوفرها

المجتمع محلّ دراسة الوعي الفردي.

وهكذا فإنّ الذات الإنسانية، ذلك الشبح الموحّد، قد ماتت مرتين بين يدي البنيوية. فقد كانت من قبل محلّ مجموعة من شيفرات الإدراك الحسيّ، التي هي ما يمكّنها من إدراك العالم حسيّاً. وها هي تصبح الآن محلّ مجموعة من الشيفرات الرمزية، التي تعطيها معرفتها وأنظمتها القيمية. ولم يعد المجتمع – هذا إن كان في أي يوم من الأيام– ذلك الترتيب الملائم الذي يقيمه جمعٌ من الأنفس البشرية المستقلة بذاتها. بل على العكس، فإنّ كلّ نفس يُزعمُ أنها مستقلة بذاتها هي مشكّلة من شيفرات اجتماعية موجودة مسبقاً. وحده الجسد البشري الخالي من الطابع الاجتماعي يوجد قبل التحديد أو التشريط الاجتماعي، أما الشخص فلا . (وهذا ما قد يفسّر سبب إقامة بارت كتابته على الجسد ورغباته حين بدأ بالابتعاد عن البنيوية).

ويكتسي هذا التحليل للذات دلالة سياسية في عيون البعض. فألتوسر، مثلاً، يستخدم هذه المقاربة (متكئاً إلى لاكان في صياغة نظريته البنيوية عن الذات) في بناء نظرية عن الطريقة التي تتشكل بها الذات الإنسانية الفردية في الأيديولوجيا، فتقبل طواعية ما يقدّمه لها المجتمع من خيارات، كما لو كانت هذه الأخيرة خياراتها الخاصة، مع أنها خيارات قمعية كما يعتقد ألتوسر. ولقد تحدّر من هذه النظرية الألتوسرية في الأيديولوجيا بعض النقد المعاصر بالغ الأهمية مع أن هذا النقد غالباً ما يتنكر لأصوله متطلعاً بدلاً من ذلك إلى شخص مثل فوكو.

ولا بدّ أن أقول إنني لم أستطيع أبداً أن أفهم لماذا تمّ النظر إلى التحليل البنيوي وكأنه هجوم على وحدة الذات أو فرديتها. فالقول بأنّ شيئاً ما هو بنية مشكّلة من أجزاء موجودة مسبقاً لا يكافئ القول إن هذا الشيء غير موجود، أو أنه ليس وحدة. وهذا ما يظلّ صحيحاً حين تكون الأجزاء شيفرات اجتماعية أو بنى رمزية موجودة مسبقاً. ويمكن أن يكون هناك مئات الملايين من الأنفس الفردية الفريدة مُشكّلة من الأجزاء الأساسية التي يوفّرها مجتمع معقد. وفي النهاية، فإنّ لكلّ من على هذه الأرض، باستثناء بضعة توائم حقيقية، نسقه الوراثي الفريد، مع أن هذه الأنساق جميعاً مُركبّة من أربع وحدات كيميائية مختلفة ليس إلا، فلماذا لا ينطبق على العقول ما ينطبق على الأجساد؟

2-4-إعادة كتابة سوسور بوصفه فيلسوفاً

إنّ سياق هذه المناظرة الفلسفية، بين تصور بنيويّ وتصور ظاهراتيّ أو وجوديّ للإنسان، هو السياق الذي تمتّ فيه تلك العملية الكبرى، عملية إعادة كتابة سوسور بوصفه فيلسوفاً.

إنّ سوسور الذي صادفناه إلى الآن ينتمي بقوة إلى ما يُدعى أحياناً –وبنيّة سيئة على الدوام– بمدرسة المفكّرين "الوضعيين". إنه سوسور أقسام الألسنية في إنجلترا وأميركا، واحدٌ من أعظم فقهاء اللغة (الفيلولوجيين) التاريخيين تمثّل إنجازه في إيجاد ألسنية تزامنية جديدة، وعالمٌ حقق تطوراً حاسماً في علمه. وهذا السوسور لم يفقد أبداً اهتمامه ببراغي دراسة اللغة وصواميلها، ولذا نجد أنّ جزءاً أساسياً من "محاضرات في الألسنية العامة" قد طُبع بأحرف مائلة تشير إلى أمثلة ألسنية، توضح نقاطاً قواعدية، أو صوتية، أو دلالية تاريخية في بعض الأحيان. وكانت السيميولوجيا بالنسبة لهذا السوسور ضرباً من الإضافة، وهُدباً ملحقاً، وإمكانية مأمولة، واقتراحاً على هامش تطورات من المفترض حدوثها.

وهذا السوسور يختلف تماماً عن سوسور التقليد البنيوي، سوسور رولان بارت والدمية التي شنّ عليها ديريدا هجومه. فسوسور هذا التقليد هو سيميولوجي في المقام الأول، منظّر في العلوم الاجتماعية، وفيلسوف تستمد منه نظريات بديلة لنظريات سارتر وشركاه حول تشكّل النفس. ولا بدّ من الاعتراف بأن أعمال هذا السوسور الجديد تُقرأ وتُقرأ بكثافة واهتمام استثنائيين، بوصفها نموذجاً لتطوير فروع جديدة من السيميولوجيا غير الألسنية ومن ثم من أجل المشاكل الميتافيزيقية التي يُفترض أنها تتكشّف عنها من خلال تناقضاتها الداخلية، كما يرى جاك ديريدا أو أمثاله من المعلّقين. ولقد تمّ في هذا السياق أخذ كل تمييز نظري أقامه سوسور، والنفخ فيه، وتحليله ونقله إلى سياقات أخرى غالباً ما يعني فيها شيئاً مختلفاً تماماً عمّا كان يعنيه. أما الأمثلة الألسنية التي تثبّت هذه التمييزات النظرية إلى الأرض فقد تمّ تجاهلها. وهكذا فإن "محاضرات" سوسور تُقرأ، لكن المكتوب بحروف مائلة يغفل ويتمّ القفز عنه.

كان من الصعب أن يحظى سوسور بمثل هذا النفوذ والتأثير لو لم يكن في عمله عناصر تسند مثل هذه القراءات الجذرية. غير أنه ليس من السهل على القارئ غير الملتزم أن يضع يده على هذه العناصر من خلال قراءة بسيطة للـ "محاضرات". أمّا في العروض الجذرية لعمل سوسور، فهذه العناصر مطمورة في عمق ما تشتمل

عليه هذه العروض من افتراضات وسجالات لاحقة من نوع سياسي أو مناهض للميتافيزيقا، ولذا يصعب أيضاً وضع اليد عليها أو التقاطها. ولعل أوضح عرض لهذه العناصر هو ما نجده في الأقسام الأخيرة من كتاب صغير جداً كتبه جوناثان كوللر (1976)، حيث نرى سوسور واحداً من الأعلام في "سلسلة فونتانا للأعلام المعاصرين". ويقدّم هذا الكتاب، على الرغم من اقتضابه، عرضاً وافياً لبعض ألسنية سوسور ولا يغفل الأمثلة الألسنية. إلا أنه يتبنّى النظرة الفرنسية اللاحقة في تناوله لأهمية سوسور العامة، الأمر الذي نجده في الصفحات 70-117 من هذا الكتاب والتي سأستند إليها فيما يلي.

يبدأ كوللر، شأنه شأن كلّ العروض التي تناولت جذرية سوسور، بنظرية هذا الأخير في المعنى. ولقد سبق لكثير من المفكّرين، ومن بينهم مفكرون بارزون مثل هيدغر، أن عزوا أهمية خاصة لدراسة أصل الكلمات وتاريخها باعتبارها مرشداً إلى معنى ما أصليّ وجوهري للكلمات التي نستخدمها. واعتبروا التغيرات اللاحقة التي اعترت هذا المعنى نوعاً من الإضافات الخارجية التي يمكن نزعها وإزالتها إذا ما دعت الضرورة. وبالطبع، فإنّ من الصعب على ألسنّي تاريخي أنْ يرى مثل هذا الرأي، ذلك أنّ كلاً من شكل الكلمة ومعناها يتغيران بمرور الوقت، بحيث تصبح كياناً جديداً في حقيقة الأمر.

ولقد رفض سوسور ذلك الرأي الذي يقول إنّ سلسلة تاريخية كاملة معينة من الأشكال [أشكال الكلمة] يكون لها معنى جوهري مشترك معين بحيث يمكن القول إنّ هذه الأشكال هي طبعات متعاقبة مختلفة من "الكلمة ذاتها". وأدرك سوسور أنّ كلاً من الصوت والمعنى يتغيران، وأنّ العلاقة بين الصوت والمعنى هي علاقة اعتباطية، وأن كلاً من الصوت المُدرَك والمعنى المُدرك تشكّلهما أنساق من التقابل بين الأصوات في الحالة الأولى وبين الأفكار في الحالة الثانية. ونحن لا نملك مفردة فردية واحدة تقف بحدّ ذاتها، لا في حالة الدالّ، أي الكلمة التي نتلفّظ بها، ولا في حالة المدلول، أي المفهوم الذي نربطه بهذه الكلمة. فكلّ مفردة تستمدّ هويتها من موقعها ضمن نظام كليّ.

وهذا أمر له أهميته العظيمة من الناحية المنهجية، لكنّه أمر ينتمي إلى الألسنية الصرفة بوصفها حقل دراسة مستقلاً بذاته. فما الذي يحدث حين يتمّ النظر إليه من طرف فلسفة الذات البنيوية الجديدة؟ يمكن لنا أن نقارب ذلك باستخدام إحدى

استعارتين. فحين ننظر إلى العقل بوصفه نوعاً من الوعاء، يمكن أن نقول إنّ بنى اللغة التي قال بها سوسور متوضّعة داخل العقل، إلى جانب الشيفرات البنيوية التي تحدد المجتمع أو تعرّفه. وحين ننظر إلى العقل بوصفه وجهة نظر تجاه العالم، فسوف نقول إنه يدخل في عالم رمزيّ مبنيّ من هذه الشيفرات. وهذه الاستعارة الثانية هي التي يميل كلّ من ليفي شتراوس ولاكان إلى استخدامها.

والملاحظ في كلا الحالين أنّ الشيفرات ليست نتاجاً لخبرة الذات المعنية إلا إلى حدّ قليل. أمّا في جزئها الأكبر فهي موجودة من قبل أن تكتسبها الذات، فليس سوسور من ابتدع اللغة الفرنسية، ولا دوركهايم من ابتدع المجتمع الفرنسي. وهذه الشيفرات تبني التجربة التي تتمكّن الذات من خوضها. فلكي أدرك أنني أمام تعليقات معينة باللغة الفرنسية لا بدّ لي من أنْ أكون على ألفة ببنية اللغة الفرنسية، كما يتوجب عليّ أن أكون على ألفة ببنية المؤسسات الاجتماعية، كالزواج مثلاً، لكي أدرك أنني أمام زواج معين حين أصادف واحداً.

وتبعاً لكوللر، فإن من الممكن مقارنة أهمية سوسور بالنسبة للعلوم الإنسانية بأهمية معاصِرَيْه، فرويد ودوركهايم، الأبوين المؤسسين لعلم النفس الحديث وعلم الاجتماع الحديث على التوالي. وما يجده كوللر محورياً في مقاربة هؤلاء المفكرين الثلاثة معاً هو شيء كان من الممكن لكثير منا أن يقرنوه بفيلسوف مثل هوسرل، حيث يرى كوللر أنهم جميعاً يضعون "الذات" –النفس، الـ "أنا"، مَنْ يدرك حسياً، ويفكّر، ويتكّلم– في المركز من ميدان تحليلهم. ومن ثم يرى كوللر، مُقتبساً ديريدا خارج السياق الزمني المناسب ومبدلاً قصد هذا الأخير قليلاً، باعتقادي، يرى أن هؤلاء المفكرين "يفككون" الذات. أي أنهم يفسّرون المعاني تبعاً لأنظمة العُرف والتقليد التي لا تسيطر عليها الذات سيطرة واعية. وهكذا تتحلّل الذات، أو النفس، إلى مكوناتها التي تصبح أنظمة عرفيّة قائمة بين الأشخاص. كم تتحلَ النفس إذ تُعزَى وظائفها إلى مُنَوّعٍ من الأنظمة التي تفعل فعلها عبر هذه النفس.

باختصار، فإنّ من غير الممكن قيام علم الاجتماع، أو الألسنية، أو علم النفس التحليلي إلاّ حين يتمّ أخذ المعاني المنسوبة إلى الموضوعات والأفعال في المجتمع، والتي تفرق هذه الموضوعات والأفعال، بوصفها واقعاً بدئياً، وبوصفها وقائع ينبغي تفسيرها.

ولأنّ المعاني نتاج اجتماعي، فإنّ التفسير يجب أن يجري

بمصطلحات اجتماعية. ويبدو الأمر وكأنّ سوسور، وفرويد، ودوركهايم قد تساءلوا: "ما الذي يجعل التجربة الفردية ممكنة؟ ما الذي يمكّن البشر من أن يضطلعوا بموضوعات وأفعال ذات معنى؟ ما الذي يمكّنهم من الاتصال والفعل على نحو له معنى؟" وجوابهم الذي طرحوه هو المؤسسات الاجتماعية التي هي شرط التجربة مع أن النشاطات والفعاليات البشرية هي التي تشكّلها. فلكي نفهم التجربة الإنسانية لا بدّ من دراسة المعايير الاجتماعية التي تجعلها ممكنة.

(كوللر 1976، ص72).

يضع كوللر مقاربته هذه مقابل الوضعيّة التجريبية التي تتحدّر من هيوم، والتي تميّز بين ضربين من الواقع: واقع الموضوعات والأحداث الفيزيقي الموضوعي، والإدراك الحسيّ الفردي الذاتي للواقع. والمجتمع عند هيوم ليس من النوع الأول، ولذا لا بدّ أن يكون مجرد نتيجة للنوع الثاني، وربما مجرد قصة خيالية جمعية. كما يضع كوللر مقاربته مقابل المثالية الهيغلية التي ترى في كل شيء تعبيراً عن العقل في سيرورة تطوره.

وهكذا تمّ جمع كلّ من سوسور وفرويد ودوركهايم معاً بوصفهم فلاسفة، أو ربما فيلسوفاً واحداً، يحلّل طبيعة التجربة الإنسانية، وليس بوصفهم علماء، يقدّمون معلومات وقائعية وتفسيرات نظرية لها. كما ينظر كوللر بعين الازدراء إلى الفكرة التي ترى أنّ كلاً من هؤلاء الثلاثة قد كان منشغلاً بالتفسير السببيّ، على الرغم من قول فرويد ودوركهايم إنهما كانا كذلك (فرويد 1915-1917، دوركهايم 1895). وهكذا يتمكن كوللر بعملية قياس وتشبيه واضحة – وهي عملية فرنسية مميزة تعود إلى أواخر الخمسينيات – من أن يتدبّر أمر الجمع بين ثلاثة مفاهيم متباينة إلى حدّ بعيد: فكرة البنية، وفكرة التمثيلات أو المعايير الجمعيّة، وفكرة اللاوعي.

يربط التفسير البنيويّ الأفعال بنظام من المعايير– قواعد لغة معينة، التمثيلات الجمعية الخاصة بمجتمع معين، آليات اقتصاد نفسي معين– ومفهوم اللاوعي هو طريقة لتفسير الكيفية التي تمتلك بها هذه الأنظمة قوة تفسيرية. فهو طريقة لتفسير الكيفية التي يمكن بها لهذه الأنظمة أن تكون مجهولةً إنّما حاضرةً على نحوٍ فاعلٍ ومؤثّر في الوقت ذاته. وإذا ما كنّا نعتبر توصيف النظام الألسنيّ بمثابة تحليل للغّة فذلك لأن النظام

ليس شيئاً "معطى" للوعي مباشرة ولكنه يُرى مع ذلك على أنه حاضر دوماً، وفاعل دوماً، في السلوك الذي يبنيه ويجعله ممكناً. (المصدر السابق، ص76).

وهنا يطلق كوللر زعماً صاعقاً تماماً، زعماً يُظهر مدى الجذرية التي تسمُ إعادة قراءة سوسور هذه. فسوسور، كما يقول كوللر، يقدّم أدلة على وجود اللاوعي أفضل من تلك التي يقدّمها فرويد!

على الرغم من أنّ مفهوم اللاوعي قد ظهر في أعمال فرويد، إلا أنه مفهوم أساسي بالنسبة لنمط من التفسير يسعى وراءه صف كامل من الفروع الحديثة، ولا بدّ أنه كان سيوجد ولو لم تكن مساهمة فرويد موجودةً. ويمكن القول إن هذا المفهوم يظهر في الألسنية بشكله الأوضح والأصعب نقضاً. فاللاوعي هو المفهوم الذي يمكّن المرء من تفسير واقعة لا ريب فيها، ألا وهي أنه يعرف لغةً (بمعنى أنه يستطيع أن يُطلق منطوقات جديدة مفهومة، وأن يقول ما إذا كانت جملة ما من لغته أم لا، إلخ) مع أنه لا يعرف ما يعرفه. فهو يعرف لغة معينة لكنه يحتاج إلى ألسنيّ لكي يشرح له بدقة ما الذي يعرفه. ومفهوم اللاوعي يصل بين هاتين الواقعتين ويضفي عليهما معنى ويفسح مجالاً للشرح والتفسير. ولسوف تفسر الألسنية أفعالي، شأنها شأن علم النفس وعلم اجتماع التمثيلات الجمعية، عن طريق إظهارها المُفَصّل للمعرفة الضمنية التي لا أعيها أنا نفسي(المصدر السابق، ص76).

يبدو أن ثمّة شيئاً من السحر اللغوي يتمّ من خلاله توحيد نظرياتٍ متباينة جداً عن طريق إلصاق لصاقة واحدة وحسب عليها جميعاً. غير أنّ قواعد لغة ما، ومعايير مجتمع ما، وآليات اقتصاد نفسي معيّن، لا تصبح متماثلة بمجرد أن نسميّها "أنظمة معايير". فمفهوم اللاوعي الفرويدي بوصفه المكبوت- والذي يجب تفريقه عمّا هو قبل الوعي أو غير الملحوظ – يختلف تماماً عن فكرة الألسني الخاصة بامتلاك معرفة ضمنية بالقواعد أو فكرته الخاصة بـ "المفردة الأخرى التي لا نستخدمها في هذه اللحظة من مفردات مجموعة استبدالية معينة". كما يختلف كلّ هذا عن لا وعي دوركهايم الجمعيّ. ومن العسير أن نجمع معاً هؤلاء الآباء المؤسسين دون أن نتجاهل كلّ ما هو مميّز ولافت للانتباه في مباحثهم الخاصة. حيث لا بدّ عندئذ من

ترك التفاصيل الألسنية، والإحصاءات الاجتماعية –من بين أشياء أخرى– خارج علم الاجتماع، ولا بد من ترك الوضع والإجراء التحليليين خارج التحليل النفسي.

إن جمع كلّ من سوسور، وفرويد، ودوركهايم على هذا النحو قد يبدو غريباً، غير أنّه يصبح مفهوماً حين نأخذ في الحسبان تلك التقاليد الفكرية الكبرى التي نبعت من كلّ من هؤلاء المفكرين الثلاثة. مع أنّ كلاً من هذه التقاليد يحتّل موقع "الأقلية" ضمن فرعه، على الرغم من الأهمية التي قد تكون له.

فالتقليد الأساسي المتحدّر من سوسور هو، كما رأينا، علم الألسنية الحديث، أمّا التقليد الأقلويّ، الذي يثير دهشة معظم الألسنيين، فهو ذلك الذي يرى سوسور بوصفه فيلسوفاً عُنيَ، ضمن إطار السيميولوجيا الواسع، بطبيعة التجربة الذاتية، ووضع الخطوط الكبرى لمفاهيمنا ولأسس الوعي اللاواعية.

والتقليد الأساسي المتحدّر من فرويد هو تقليد التحليل النفسي الأرثوذكسي، على الرغم من وجود تباينات انشقاقية لا تُعدّ ولا تُحصى. أمّا التقليد الأقلويّ فهو تقليد جاك لاكان، الذي سخر من العلمية الموضوعية لدى الفرويديين الأرثوذكس وزعم أنّ اللاوعي مبنيّ مثل لغة، لأنه، في حقيقة الأمر، أثر للغة. ومع أنّ ما يعنيه لاكان باللغة يبدو مختلفاً تماماً عمّا يمكن أن يكون قد عناه ألسني مثل سوسور، إلا أنه غالباً ما يشير إلى سوسور وكأنه هو المسؤول عن تصوراته، وذلك بتلك الطريقة التلميحية وغير المفهومة التي تتعمدّ الإثارة والإزعاج. وكما قال لي دكتور أميركي في الفلسفة بكثير من الوقار والرزانة: "كلّ ذلك موجود لدى سوسور كما تعلم".

والتقليد الفكري الأساسي المتحدّر من دوركهايم هو تقليد علم الاجتماع والأنثروبولوجيا. ويمثل ليفي شتراوس شخصية كبرى في هذا المجال، شخصية قد لا يمكن لأيّ انثروبولوجي أن يتجاهلها مع أن قلّة قليلة هم الذين يقبلونه ككلّ. وكان ليفي شتراوس في الأربعينيات قد اتّخذ الألسنية مثالاً للمنهج وانتهى في الستينيات إلى تعريف الأنثروبولوجيا بأنها فرع من السيميولوجيا. ومن الصعب على المرء أن يرى أن ليفي شتراوس يشغل مكان الأقلية ضمن الأنثروبولوجيا الفرنسية، إلا أنه أقلية ضمن الأنثروبولوجيا ككلّ.

أمّا حين نعتبر أنّ السيميولوجيا (التي أُعيد تعميدها اليوم باسم السيميائية) والتحليل النفسي اللاكاني والأنثروبولوجيا الليفي شتراوسية هي التقاليد الأساسية المتحدرة من هؤلاء المفكّرين الثلاثة (وهذا ما كانت تتوق إليه الطليعة الفرنسية في

أوائل الستينيات وما نجد سجالات فيه إلى الآن) فلا عجب أن نجمع سوسور وفرويد ودوركهايم، لأن هذا الجمع سيكون طبيعياً على أساس هذا التأويل. بل إنّ هنالك اليوم من يرى إمكانية القيام بنوع من التوليف الفكري بين هذه الحقول، كالتوليف الذي قام به الكاتبان البريطانيان كوارد وإليس، والذي سنعرض له لاحقاً، على الرغم من أنهما، شأن معظم الجذريين، يستبدلان ماركس بدوركهايم في قراءة ألتوسرية للأول. ولقد بدا مثل هذا التوليف وارداً جداً في آخر أيام البنيوية، وقد ختم كلّ ما دارت حوله تلك الضوضاء السائرة على الموضة. وليس ثمة سبب من حيث المبدأ لأن نهزأ حتى بالموضة، فمن المحقّ أن تكون هنالك إثارة فكرية عندما يبدو توحيدٌ على مثل هذا المستوى قريباً بحيث تمكن رؤيته، حتى لو لم يكن لدينا سوى فكرة ضبابية عما يدور حوله أو يعنيه. وها هو سوسور لا يزال ينال كثيراً من الحظوة بسبب هذا التوحيد الضخم والذي لم يتحقق تماماً قط.

ومجمل القول إنّ المشكلة الفلسفية الأساسية التي يُزعم أنّ جميع هؤلاء المفكّرين قد أسهموا بها هي مشكلة طبيعة النفس، والعقل أو الذات العارفة. والإسهام الذي يقدّمه تقليد البنيوية السيميولوجية في هذا الصدد هو تمثيله العقل، أو الذات، بوصفه مجموعة من الشيفرات المتشابكة المتواشجة لا بوصفه كياناً موحداً. وتشكّل هذه الشيفرات الأساس اللاواعي للوعي. ومن وجهة النظر هذه لا يعود من الصائب القول إنني أعرف لغتي. ففي الوقت الذي بدأت فيه تعلّمها لم أكن أمتلك نفساً متطورة تماماً، أما "الأنا" القائمة الآن فقد أسهمت في تشكّلها اللغة التي أعرفها وأفكّر بها، في حين شكّلت بقيتي شيفرات أخرى وبعبارة أكثر تأنقاً فإنّ "ما لا أعيه هو الذي يشكّلني، ولست أنا من يتكّلم، بل اللغة والشيفرات الأخرى هي التي تتكلّم عبري، إنني أتكلّم من حيث لا أكون".

ومن وجهة النظر هذه، فإنّ "الذات" لم تعد تشغل الموقع المركزي الذي بوّأها إيّاه التقليد الفلسفي الذاتويّ، وإنما أضحت "غير متمركزة". وتجربتي المباشرة لم تعد الأساس الذي لا يُناقش للحقيقة العلمية، كما اعتقد هوسرل وكما يعتقد نقّاد الأدب، وإنّما تُعالج عبر الشيفرات التي تشكّل جزءاً مني عن طريق ثقافتي. ويمكن أيضاً ربط ذلك بمفهوم الإيديولوجيا الماركسي على نحو يوضحه ويلقي الضوء عليه. فالإيديولوجيا، عند ألتوسر، هي أكثر بكثير من كونها نظاماً زائفاً من الأفكار التي يصنّعها المجتمع الرأسمالي لكي يشوّش إدراك البروليتاريا مصالحها الطبقية. إنّ

الإيديولوجيا بالأحرى هي العنصر الذي نختبر فيه العالم، والعنصر الذي نحيا فيه. ويمكن أن نساوي بين الإيديولوجيا وبين مجال الرمزيّ اللاكانيّ، أو الثقافة الليفي شتراوسية، أو الوعي الجمعيّ الدوركهايميّ، وما من مجتمع –حتى بعد الثورة– يمكن أن يوجد من دونها.

قد لا تبدو هذه النظرة ماركسية على وجه الدقة، إلا أنها تمكّن المرء من تقديم بعض الحلول المثيرة لبعض الإشكاليات التاريخية في المصطلحات النظرية الماركسية، فالمجتمع الرأسمالي، على سبيل المثال، يحتاج لديمومته إلى مصدر لا ينضب يواظب على تزويده بالذوات الإنسانية الحرّة في الظاهر، لكي تقوم باتخاذ قرارات حرّة وتلقائية في الظاهر، أثناء اضطلاعها بأدوارها في الأسواق الحرّة الرأسمالية. غير أنّ هذه "الذوات" لم توجد بصورة تلقائية، بل شكّلتها الشيفرات الرمزية السائدة (أو "الممارسات" كما يفضّل ألتوسر أن يقول بوصفه مادياً ماركسياً) من خلال سيرورة هي تقريباً تلك التي وصفها لاكان. وهكذا يلتحق ألتوسر بذلك الصفّ الطويل من أولئك الذين حاولوا التوليف بين ماركس وفرويد. لكن هذه الممارسات هي أيديولوجيا المجتمع، وتبعاً لألتوسر فيما بعد، فإنّ الدول الرأسمالية لديها عملياً أجهزة الدولة الإيديولوجية، كالمدارس، التي تنتج هذه الممارسات، وتنتج بالتالي هذه "الذوات".

وليس معروفاً على وجه اليقين ما إذا كان هذا صحيحاً أم لا، أو حتى ماركسياً أم لا، وهو يشكّل حجة لافتةً ومثيرة للماركسيين في تركيز جهودهم الثورية على تبديل المناهج في المدارس والجامعات. ولقد وجد ريتشارد هارلاند (1987) اسماً موحياً لما بعد البنيوية هذه ولجميع ما بعد البنيويات اللاحقة، بنزوعاتها المثالية المتأصلة. لقد دعاها بـ "السوبر بنيوية".

❑❑❑

عودة أخرى للميثولوجيا البيضاء

دريدا ونقاده في العقل والبلاغة*

تأليف برنارد هاريسون

ترجمة رشاد عبد القادر **

برنارد هاريسون أستاذ الفلسفة في جامعة سوسكس حتى عام 1992 ومذّاك شغل كرسي إ.إ. إريكس في قسم الفلسفة في جامعة يوتاه Utah. اشتغل في حقلي الفلسفة والدراسات الأدبية. من أعماله في الفلسفة: Meaning and Structure (1972) و Form and Content (1973)، وفي الدراسات الأدبية: Tom Jones': The Novelist as Moral Philosopher (1975). يعمل حالياً مع باتريشا حنا على كتاب حول مفهوم الإحالة. كما يعمل على كتاب آخر يتعلق بتطور فكر فتغنشتين إضافة إلى كتاب عن فكرة القراءة الخاطئة أو المنحازة بتأثيرها في الدراسات الأدبية.

تمهيد:

في البداية نُشِرَتْ مقالة "الميثولوجيا البيضاء" عام 1971 في مجلة "البويتيك"، وصدرت ثانية– بوصفها المقالة الأطول من بين إحدى عشرة مقالة– في "هوامش

---

* *هذه الدراسة مأخوذة عن المجلة الفصلية Critical Inquiry، ربيع 1999. (المترجم).*
BERNARD HARRISON/ "WHITE MYTHOLOSY REVISITED: DERRIDA AND HIS CRITICS ON REASON AND RHETORIC"

** *تجدر الإشارة إلى أن المؤلف يعتمد في اقتباساته على النص الانكليزي المترجم عن الأصل الفرنسي تحت عنوان:*
White Mythology: Metaphor in the text of Philosophy, Margins of Philosophy, Trans. Alan Bass. وتتم الإشارة إلى النص الفرنسي الأصل في الحواشي في نهاية الدراسة. (المترجم)

الفلسفة" 1972؛ وهي مقالات "تشق طريقها" بمناحٍ واتجاهاتٍ متعددة "عَبْر تناول صارم مترابط للبقع العمياء، مناطق القلق، والتناقضات المتنوعة التي تميِّز خطاب العقل الفلسفي".1 إنّ ما تتناوله الميثولوجيا البيضاء معالجةً هو، بشكل عام، موقع الاستعارة في الخطاب الفلسفي. وقد اقْتُبِس العنوان عن الحوار اللاذع والذكي بين "آرِيْستْ Ariste وبوْلِفِيل Polyphile، أو لغة الميتافيزيقيا" في كتاب حديقة أبيقور لـ أناتول فرانس. حيث يكتشف آرِيْست الميتافيزيقي بوْلِفِيل وهو يتصفح "أحد الكتب الصغيرة التي تضع حكمة العصور بين يدي القارئ، مُسْتَعْرِضاً جميع المذاهب، الواحد تلْو الآخر، من اللإيليين السالفين إلى الانتقائيين المتأخرين، مُنْتَهِياً إلى لاشلِيير M.Lachelier".2 بَيْد أن بولفيل غير مبالٍ بنيل الحكمة. فهو، مستبقاً بذلك على نحو لافت اهتمامات دريدا، لا يُعْنى إلا بـ"الشكل اللفظي" للمنطوقات المميزة للميتافيزيقيا التي عرضها في ملخص صغير وعلى نحو عشوائي عبر حواره، فأوصلته إلى المثال الرائع: "تتملَّك الروح الله باتِّساق إذ تشترك في المطلق."3

يسأل آريست بولفيل، بعد أن يلاحظ بحذر: أن "كل شيء يشير [إلى...]"***،4 وأنه يمكن تأسيس استنتاج من هذا القبيل على نحو راسخ في المحاجة،5 يسأله إلام أفضت به أفكاره عن "الشكل اللفظي" للقضايا الميتافيزيقية.6 يرد هذا الأخير على سؤاله عبر وصف لغة الميتافيزيقيا باستعارة مسهبة مطولة. فالميتافيزيقي يشبه شاحذ السكين الذي يختار سن العملة المعدنية والأوسمة بدلاً من المقصات والسكاكين. بعد أن يمحو حاشية القطعة المعدنية النقدية؛ التاريخ والصورة، بحيث لا يبقى أثر لـ فكتوريا أو وليم أو الجمهورية، يقدم قطعه المعدنية النقدية المشوَّهة، بما أنها لم تعد تملك أية قيمة أو أصل قومي يميزها، على أنها سك عملة قد تحرر من قيود الزمان والمكان، عملة ذات قيمة لا تثمَّن وتداول لا حدود له.7 إذن، بحسب بولفيل، ومع سيرورات التجريد التي تولد المفردات الميتافيزيقية: "كل مصطلح أولي للغةٍ يمثّل في الأصل شيئاً حسياً معيناً".8 حتى في أعلى مستويات التجريد يبقى خطاب الميتافيزيقي مسكوناً بالدلالات المجسدة المادية الممحوَّة والأصلية لمصطلحاته، إذ تستقي الادعاءات الميتافيزيقية من هذه الفحاوي المتآكلة المتنصلة وحدها أياً يكن المعنى الذي لم تزل تمتلكه. التجريد نفسه احتيال لأنه استعارة مقنَّعة؛ فالفلسفة الأخلاقية، مثلاً، تبدأ في تضاد الصور، في تضاد السبل

*** كل ما هو ضمن أقواس مربعة إضافة للمترجم. (المترجم)

القويمـة والملتويـة.9 وبـدلاً مـن أن تحررنـا مـن الاسـتعارة باسـم العقـل، تمـارس الميتافيزيقيا باسم التجريد والعبارات العامـة أسلوباً فـي التفكير لـم ينجح إلا فـي أن يحجب عن نفسه استعاريته العميقة بإبعاده الاستعارة إلى هوامش نشاطها "الرسمي". وبدلاً من مناصرة العقل والحقيقة في حرب أفلاطون بين الشعراء والفلاسفة و"بِقَدَر غريب، يُجبَر الميتافيزيقيون الذين يفكرون في الهرب من عالم الظواهر على العيش أبد الدهر في المجاز. شعراء يرثى لهم إذ يجعلون ألوان الحكايات الرمزية القديمة باهتـة، وهـم أنفسـهم ليسـوا إلا جـامعي الحكايـات الرمزيـة، صُـنّاع الميثولوجيـا البيضـاء".10 وكما يعبر دريدا، إن مجرد خطأ مطبعي، وما يلمح إليه يظهر في نسخته فعلاً، كفيل بتحويل آريست Ariste، المدافع عن الميتافيزيقيا، إلى آرتيست 'Artiste' [فنان].

يقدم آريست وبولفيل الثيمات الرئيسة لمقالة دريدا الذي يفترض أن يكون القارئ متآلفاً مـع مقالتـه. وتعـد مقالتـه أيضـاً مصـدر نـوعين مـن اللعـب بالكلمـات التـي يستخدمها دريدا على نحو مميز، هنا كما في أمكنة أخرى، ليبني تضمينات محاجَّته ويعرضها، وكلتا اللعبتين غامضتان بما فيه الكفاية، وهذا يتطلب شرحاً للقارئ الذي يتناول المقالة للمرة الأولى، على الرغم من أن الأمر قد يقع تحت طائلة الحذلقة. الهم الأول: العنوان. إذ ثمة نسق من ظلال المعاني لمفردة Blanche في الفرنسية يمتد عبر المفردات التي لها الأصل ذاته كـ blanchir (يبيّض [قماشاً]، يبيض [بمـادة مبيضـة]، يحـل، يعتـق) blanchisserie (المصـبغة)، و blanchiment (تبييض الجدران، تبييض أوراق النبات [منعها من الاخضرار]، وغيرها). يوحي السياق أن هذا النسق وحده هو ما كان قد وضعه مؤلف آريست وبولفيل نصب عينيه، رغم أن بعض ظلال المعاني التي يحتوي عليها- كتهميش وحجب مظاهر نشاط المرء، ودس الأشياء تحت البساط- ستكون أيضاً في المركز من محاجة دريدا. غير أن Blanche تنطوي أيضاً على ظلال معان عرقية (العرق الأبيض، وغيره)، ويتخذ دريدا خطوات يفعِّل فيها هذا النسق أيضاً في ذهن القارئ. إن الميثولوجيا التي يجمعها "شعر" الميتافيزيقيا "الكئيب" هي، في نظر دريدا، الميثولوجيا المميِّزة للغرب وللعرق الأبيض. وكما أسلفنا، ليس ثمة بيِّنة في السياق أن أناتول فرانس، صاحب العبارة الأصلي، قصد أن يتم تناولها هكذا. لكن يمكن للمرء أن يجيب بروح نقد جامعة ييل في الثمانينيات: إن دريدا، في دفعه لظلال معانيها

[الميثولوجيا البيضاء] في ذلك الاتجاه المبرر لغوياً بأكمله، إنما يقيم الدليل على قوة رأي من آرائه الأكثر مركزية وهو أن اللغة تفوق القصد، فالمتكلم لا يمكنه، بوضع توقيعه على نص ما، أن يؤسس أي حق في أن يستبعد نسقاً ثانوياً من القراءات المحتملة بوصفه غير مقبول ومتنافراً مع مقاصده؛ وفي نهاية الأمر، لا تستند الكيفية التي نفهم بها ما نقرؤه إلى مقاصد الكاتب الخاصة، بل إلى القدرات المتأصلة في اللغة التي اختار الكاتب أن يكتب بها.

مصدر دريدا الآخر للعب بالكلمات في المقالة هو مفردة exergue (حاشية القطعة المعدنية). وهي مصطلح تقني في علم النُّمِّيّات*. يقدمها قاموس أكسفورد بوصفها ذات أصل فرنسي، وهي مصوغة بوضوح من اليونانية X (خارج) و εpyov (العمل): "قد يقصد بها، كونها شبه يونانية حولت إلى الفرنسية hors-d'oeuvre (المشهّي)، شيء ما يقع خارج العمل". ومن حيث معناها النُّمِّي التقني، حاشية العملة النقدية هي "الحيِّز الصغير الذي يكون عادة على قفا العملة المعدنية أو الميدالية، في أسفل الصورة أو الرسم الرئيسي، المخصص للنقش الثانوي كالتاريخ والحرف الاستهلالي من اسم النقاش، وغيرها. والنقش المدرج هناك أيضاً."11 إن ما ينطوي عليه هذا التعريف، سنرى أنه عنصر أساسي في لعب دريدا على المصطلح، هو أن محتويات الحاشية تحدث صدعاً في الاكتفاء الذاتي للقطعة، إذ تربطها بالزمن، تربطها بصانع وبأصل وبمكان في التاريخ. بمعنى ما، لا تمثل محتويات الحاشية جزءاً إضافياً للنقش بقدر ما تمثل ما وراء النقش، تمثل تعليق العملة النقدية على فشلها في أن تفسِّر نفسها بنفسها بقدر ما يتعلق الأمر بوجودها ومنابعها، وتمثل تعليقاً على فشلها في أن تظل شيئاً "متحرراً من الزمان والمكان"، شيئاً ذا قيمة لا تُثمّن وتَداوُل لا حدود له.

محاجّات دريدا

يطلق آريست غير المقتنع طلقة الوداع، بانسحابه المفاجئ، قائلاً: "لو أنك ساجلت وفق الأصول، لتمكنت من تفنيد محاجاتك بسهولة تامة".12 وقد وُجِّهت التهمة نفسها إلى دريدا. الحق، بات متعارفاً عليه أن لا يتهم أفراد الدوائر الفلسفية التي تتحدث اللغة الانكليزية دريدا بأنه لا يساجل "وفق الأصول" فحسب، بل حتى لا

* *نُمّي: ذو علاقة بدراسة أو جمع القطع النقدية والميداليات [المورد للبعلبكي]. (المترجم)*

يملك محاجّات البتة ليقدمها، ويعلل التأثير الهائل لأعماله، حسب الذائقة، إما بوصفه ضلال دُرْجة أدبية، أكثر مما هي عقلية، أو بوصف [هذا التأثير] نتاج جيل جديد من الفلاسفة والنقاد الذين لم يعودوا يأخذون المحاجة على محمل الجد أكثر مما يفترضون أن دريدا يأخذها.

يندرج معظم الفلاسفة التحليليين في المعسكر الأول. أما ريتشارد رورتي، الذي يندرج، إن لم يكن يكوّن، في المعسكر الثاني، فيعتبر أن دريدا يعمل بدرجة أقل من خلال المحاجة مقارنة بسيرورات "إعادة بناء النص سياقياً" recontextualization تشبه تلك التي يتبين بها جابي ضرائب "مبدع" إمكانية جدولة وجيهة لمادة ما في جدول مفضلاً إياه على جدول آخر.

يبدو لي أن كلتا الاستجابتين لا تملكان الكثير لينصح بهما. إذ لا أجد في دريدا مقلداً فرنسياً لـ رورتي ولا أجده مشعوذاً. إن أحد الأسباب التي تكمن وراء الصعوبة التي يجدها الفلاسفة المثقفون تحليلياً في فهم تفكيكية دريدا بوصفها محاجة، أو ما يفهمونه على أنه محاجة، هو أنهم يجدون مشقة في تحديد الآراء الفلسفية التي يهاجمها على وجه التحديد. تقدم الميثولوجيا البيضاء حالة وثيقة الصلة بهذه النقطة. يبدو أن دريدا يهاجم إمكانية وجود خطاب غير استعاري بذاته. إلا أن معظم الفلاسفة التحليليين سيؤكدون أنه من العبث افتراض أن هجوماً كهذا قد ينجح. إن لم يكن بمقدورنا التمييز في الممارسة بين ما هو حرفي [ظاهر اللفظ] وما هو استعاري في استخدامات المصطلحات، فلن نضمر مثل هذا التمييز في استعمالنا لها؛ لكن إن استطعنا التمييز بين الاستعاري والحرفي يمكننا آنذاك أن نقوم بإبعاد الاستعارة عن أنواع الخطاب التي ليس للاستعارة فيها وظيفة، أو لها وظيفة تشويشية وتحريفية ليس إلا. والدافع وراء استبعاد الاستعارة من الخطاب العلمي قديم قدم مقالة جون لوك واستمر هذا الاستبعاد بنجاح إلى حد كبير طوال العقود الثلاثة التالية من خلال المناهج التي يوصي بها لوك في التحديد الدقيق للمصطلحات وإواليات اشتغالها. من الواضح أن الدور المتزايد لعلم الرياضيات في العلوم الطبيعية ساعد هذه السيرورة في بداياتها؛ ولا شك أن تساؤل دريدا عن احتمال وجود الاستعارة في علم الرياضيات وثيق الصلة هنا.13 إن كان الخطاب غير الاستعاري ممكناً في علم الرياضيات، وبالتالي في الفيزيقا، فلِمَ لا يكون ممكناً في الفلسفة، لا سيما في فلسفة ذات أهداف ومناهج مرتبطة عن كثب مع أهداف العلم؟

إذا لم يغرر بنا تضييق الخناق على دريدا بهذه الطريقة، من الضروري التذكر أن ثمة أكثر من طريقة لتأسيس التمايز بين ما هو حرفي وما هو استعاري. تبرز مشكلة الاستعارة في الموروث التحليلي بوصفها نتيجة تحدٍّ مُدْرَك طرحته المنطوقات الاستعارية على مبدأ فريج Frege ومفاده أن معنى تقرير ما، وليكن S، هو صدق شروطه [الشروط الضرورية والكافية لحقيقته]. ويقتضي مبدأ فريج- في أبسط أشكاله- مبدئياً على الأقل، كشرط لكمال المعنى إمكانية رؤية كيفية البت فيما إذا كان S [شيئاً] حقيقياً أم مزيفاً. ما يراود ذهن معظم الفلاسفة التحليليين حين يقولون إن تقريراً ما، كـ"الثلج أبيض"، حقيقي حرفياً أو أنه مستخدم حرفياً، هو أن هذا الشرط قد تحقق. والتقرير أو السياق أو استخدام الكلمات الاستعاري، كـ"الوقت، مهووس يُذرّي التراب"،14 هي إحدى الحالات التي يظهر فيها الرابط الفريجي مفصوم العرى بين المعنى والحقيقة. فهل حقيقةً الوقت مهووس يذري التراب؟ يعجز السؤال عن أن يكون ذا فحوى. لكن لا يبدو أن أبيات تنيسون تعجز عن أن يكون لها فحواها. فهل ثمة، إذن، نوع من المعنى؛ معنى استعاري، لا يمكن فهمه في علاقته مع افتراضات صدق الشروط الآنفة الذكر؟ إن أكثر المجادلات انتشاراً (في الوقت الحاضر)، تلك الدائرة بين بلاك ودافيدسون، بخصوص الاستعارة تتعلق تماماً بهذا السؤال الأخير.

العقبة الحقيقية التي يواجهها الفيلسوف التحليلي في فهم آراء دريدا في الاستعارة لا تكمن فقط في أن دريدا لم يكن مهتماً بتاتاً بتلك المشكلة، بل تكمن أيضاً في عدم اهتمامه بالكيفية التي يتم بها تأسيس التمايز بين ما هو استعاري وما هو حرفي؛ الأمر الذي تقوم على أساسه تلك المشكلة. إن فكرة المعنى بعامة، في حالة دريدا، تفسر دائماً بطريقة لا فريجية، أو ما قبل فريجية؛ أي ليس من حيث صدق الشروط، بل من حيث العلاقة بين الدال والمدلول (signifiant and signifie) التي يأخذها دريدا- وإن كان لا ينفك يفككها- عن سوسير؛ ويصدق الأمر نفسه على مفهوم الاستعارة، أو بالأحرى على التضاد المؤسِّس بين ما هو استعاري وما هو حرفي. فالخطاب الحرفي، في نظر دريدا، هو في الواقع خطاب نستطيع فيه تعيين مدلول كل عبارة، ولتكن E، دون إحالة إلى العلاقة بين E والعبارات الأخرى في اللغة. وعلى النقيض من ذلك، الخطاب الاستعاري هو خطاب يقتضي تعيين مدلول لكل عبارة فيه الإحالة إلى العلاقات بين E والعبارات الأخرى.

إن هذه الطريقة في رسم التمايز بين الاستعاري والحرفي متأصلة، بالسبل التي

يتعقبها دريدا في القسم الثالث من الميثولوجيا البيضاء،15 في تعريف أرسطو للاستعارة: "الاستعارة هي تحويل إلى شيء ذي اسم يدل على شيء آخر"*.16 ما يريده دريدا منا أن نلاحظ في هذا التعريف: هو افتراضه الضمني أن دلالة الاسم تبقى ثابتة تناسباً مع سيرورة "التحويل" أو "النقل" الاستعارية. وفي غمرة نقاش المعرفة، يرى أرسطو، في كتابه "فن البلاغة"، وفقاً لترجمة فريز J.H. Freese أن "الكلمات تعني شيئاً ما".17 وفي تتبعه ترجمة غارنيير الفرنسية، يعطي دريدا هذا التعريف تحويراً يجر به أرسطو إلى نطاق الفلسفة العقلانية لما بعد النهضة: "إن الخاص* في الأسماء أن تدل على شيء ما،"18 ومن هنا يورط دريدا أرسطو في نظرية من نظرية المعنى، مع أن فتغنشتين يستمدها من أوغسطين، فهو يعيّنها أيضاً بوصفها جذراً عميقاً: "لكل كلمة معنى. والمعنى مترابط مع الكلمة. إنه الموضوع الذي تمثله."19 إذا كان معنى الاسم هو ما يدل عليه، فإن ما يتم "نقله" في الاستعارة هو تلك الدلالة. والآلية اللفظية التي تؤثر على النقل تصبح، على نحو مترابط، مجرد وسيلة نقل تدخل في أي حال من الأحوال في جوهر، بوصفه معنى، ما يتم نقله. هكذا يصل المرء إلى ما وصفه دريدا سابقاً بكونه "الأطروحة الفريدة للفلسفة" في أن الفحوى الذي تنقله الاستعارة (يتكلم دريدا هنا عن تضادات مؤسسة معينة للميتافيزيقيا يعتبرها استعارية بالضرورة في صفتها)" هو جوهر مستقل بصرامة عما ينقله."20؟

إن تحديد الاستعارة بهذه الطريقة، أي بوصفها تضاداً بين استخدام مفردة للإبانة عن الكيان الذي تدل عليه على نحو صحيح أو دقيق (المصطلح الأرسطي الذي يبدو لدريدا أنه يساند هذا المعنى هو kurion [proper]) وبين استخدامها "على نحو خاطئ" بخصوص كيان آخر لإظهار شيء من التشابه بين ذاك الكيان أو تماثله مع الكيان الأول، إن هذا التحديد للاستعارة، يقترح دريدا، يقلل تلقائياً من

---

* *جاء في كتاب فن الشعر لأرسطو "والمجاز (الاستعارة) نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر" ص58 ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت دار الثقافة، ط2، 1973. (المترجم)*

* *آثرنا مفردة "الخاص" ترجمةً لـProper (بمعنى: "فريد، امتياز خاص" و propre الفرنسية" خاص ")، لما تعنيه هذه المفردة في السياقات التي ترد فيها من اقتصار سمات معينة على شيء دون غيره تخصه بكونه أصيلاً [لا يُزال ولا يُفْنى]، وهي تأتي أيضاً بمعنى "حرفي" الذي احتفظنا به ترجمة لـliteral التي تقف قبالة الاستعاري. وسنشير إلى هذه المفردة بوضعها بين قوسين صغيرين " " كلما ورد ذكرها. (المترجم)*

مرتبة اللغة اليومية كما وصفها سوسير– حيث تستند إمكانية تعيين موقع دلالة أي مصطلح إلى العلاقات بينه والمصطلحات الأخرى للغة– نقول، إنه يقلل من مرتبتها إلى دور ثانوي بوضعها مقابل فكرة لغة أكثر ملاءمة وأكثر فلسفية يُستخدم فيها كل مصطلح ليَسْتجمع دلالته "الخاصة"، وتصبح الاستعارة مجرد اسم آخر لاستخدام خاطئ للمصطلحات. حيث (يبدأ "أرسطو" دريدا في أن يتبدَّى مرتاباً مثل هوسرل)" المثل الأعلى لكل لغة... (هو)... أن يحمل إلى المعرفة الشيء عينه."21 ولإنهاء هذه المرحلة من إعادة بناء محاجة دريدا، نقول بإيجاز: في محاجته ضد إمكانية وجود "خطاب يقدّم نفسه بكونه غير استعاري"،22 لا يساجل دريدا، على نحو مناف للعقل، أن ليس ثمة قضية علمية أو فلسفية تملك صدق شروط أنقى من "الوقتُ مهووسٌ يذرّي التراب"؛ بل يساجل ضد إمكانية وجود لغة "فلسفية" تستطيع، بالمعنى السابق، أن "يحمل إلى المعرفة الشيء عينه."

إننا مطالبون، إذن، بالتركيز على المحاجة، أو عقدة المحاجات المترابطة التي تقول بـ:1.أن "الأفكار" أو "المفاهيم" تستطيع أن تكون ملائمة أو غير ملائمة للواقع؛ 2.وبالتالي، يجب أن يكون ثمة نسق ما من المفاهيم الصحيحة والمخلصة، إذا جاز التعبير، ميتافيزيقياً للوجود على ما هو عليه؛ 3.أن معظم العلامات الأساسية للغة ملائمة ميتافيزيقياً ستختار مفاهيم من هذا القبيل بحيث تمتلك كل علامة معنى بمعزل عن أية علامة أخرى، بما أن معناها سيكون المفهوم الذي يمثلها ليس إلا؛ 4.أنه من الممكن إنجاز مثل هذه اللغة، على الأقل على نحو متشظٍّ ومن حيث المبدأ، وبالتالي فهي بمثابة الهدف "الخاص"، والحق الهدف الذي لا مفر منه للتنظير الفلسفي؛ 5.إن اللغة اليومية هي أداة لا تلائم الفلسفة لأن 6.الاعتماد المتبادل لعلاماتها يجعل من المتعذر إنجاز وضوح الإحالة وأحادية معناها التي تجعل من كل علامة أساسية للغةٍ واضحة منطقياً (بمصطلحات رسل) "الاسمَ "الخاص" لشيء فريد"؛23 أي، لإنجاز المثل الأعلى الأرسطي الذي "لم تنكره" أية فلسفة مخلصة لطبيعتها بوصفها فلسفة. "إن هذا المثل الأعلى هو الفلسفة."24

وقد أدت مجموعة الأفكار هذه، في زعم دريدا، وظيفة الدافع الأساس للميتافيزيقيا الغربية منذ أفلاطون، رغم أن دورها، مع تطور فلسفة ما بعد النهضة منذ ديكارت، بات أكثر مركزية وأقل تحدياً. ولتبديد الانطباع السائد، لغاية الآن لدى جماعات معينة في أن غرض دريدا الأساسي هو الظاهراتية، إن لم يكن مقتصراً

عليها، يحتاج المرء أن يتذكر فقط الدور المركزي الذي لعبته مثل هذه الأسئلة في المجادلات الدائرة بين برادلي ورسل، حيث كانت أصلاً باعثاً على الموروث التحليلي. ولأن برادلي إلى حد ما يقول بأطروحة– الأمر الذي يذكرنا بشدة بآراء دريدا– أن أي حكم "يستند إلى الشروط التي لا يتضمنها" فهو يعدّ أن الحقيقة يمكن لها آخر الأمر أن تُمنح للعقل، أو بتعبير دريدا "تُحمل إلى المعرفة" على مستوى المطلق.25 وبالمقابل، يعتبر رسل، وهو يقف هنا بوصفه نمطاً للميتافيزيقي عينه الذي يتصوره دريدا، بأن معنى علامة أساسية إنما هو مقوم بسيط منطقي ونفسي نوعاً ما من مقومات التجربة، يُمنح مباشرة للعقل دونما إحالة إلى معنى أية علامة أخرى في فعل اكتساب المعرفة.

الاعتقاد بأن المعنى علاقة دلالية تقوم بين علامة توقيفية ومظهر من مظاهر الواقع أو مقوم من مقوماته يُمنح للعقل ببساطة ووضوح مطلقين كان، بطبيعة الحال، موضع انتقادات واسعة في هذا القرن ومن منتقديه فتغنشتين، سوسير ومارلوبونتي. على الرغم من استناد دريدا بعض الشيء بدرجات متباينة إلى آراء الناقدين الأخيرين، إلا أن آراءه النقدية تبقى متفردة به في خطوطها العامة. وقد يكون أحد سبل فهم هذه الآراء، على الأقل في الشكل الذي تأخذه في الميثولوجيا البيضاء، هو أن نرى إليها على أنها تفصح عن هجوم على "التقابل الكلاسيكي بين المفهوم والاستعارة".26 وبحسب مصطلحات ذاك التقابل، إن استخدام اسم للدلالة على مفهوم يحضر مظهراً من مظاهر الواقع؛ جزءاً من حقيقة الأشياء، أمام العقل؛ في حين أن استخدام اسم استعارياً يؤسس مجرد رابط مبني على أساس تشابه مُدَرك بين اسمين أو تماثلهما. بعبارة أخرى، إن الرابط الذي تؤسسه الاستعارة هو ترابط بين كيانات لغوية؛ أي ترابط ملفق تماماً داخل مجال اللغة. ورابط الاسم/المفهوم، من جانب آخر، ليس جوهرياً علاقة لغوية مطلقاً. إنه رابط بين العقل والعالم الذي تمثله اللغة أو تعبر عنه. قد يكون للخطاب الاستعاري قيمة ما ولكن قيمته تكمن فقط في مساعدته أن يضعنا على مسار مفهوم جديد (يقدم القسم الأخير من مقالة دريدا نقداً لهذه القصة المألوفة لدى نيتشه وغاستون باشلار). فالاستعارة، إذن، مسلمة بها في الفلسفة طالما أنها تعد بالرجوع إلى حرفية المفهوم ومعها مصادر إضافية:

تحدد الفلسفة الاستعارة على أنها خسارة مؤقتة للمعنى، اقتصاد للخاص من دون تلف يتعذر إصلاحه، التفاف لا مفر منه بلا ريب، لكنها أيضاً تاريخ وقد

وضـع نصـب عينيـه إعـادة اسـتيلاء دائريـة علـى الحرفـي ضـمن أفـق المعنـى "الخاص".27

إذن، نحن نقف قبالة مثال عن نمط تفكير يستدعي على نحو مميز تفكيكية دريدا: إذ ثمة مفهومان، في هذه الحالة هما الاستعارة والمفهوم، متقابلان بطريقة تنطوي ضمناً على منح امتياز لأحدهما دون الآخر وذاك بجعل الأول يتبدى مركزاً والآخر هامشاً (من هنا جاء عنوان كتابه "هوامش الفلسفة"). إن تفكيك مثل هذه التراتبية المفهوماتية، وفق فهم دريدا للمصطلح، ليس مجرد مسألة قلب علاقة المركز والهامش. إنه بالأحرى تبيان أن التمايز بين المركز والهامش الذي نحن بصدده يمكنه أن يصبح واضحاً عبر استناد خفي إلى مكونها الهامشي ليس إلا. هدف دريدا من تضاد المفهوم/ الاستعارة إظهار أن هذا التضاد بأكمله يستند إلى الاستعارة، بالمعنى الثاني من المعنيين اللذين ميزناهما آنفاً. ولكي يكون التضاد واضحاً من حث رؤية العلاقات بين الخطاب "الخاص" والاستعاري اللذين يدمجهما هذا التضاد، ينبغي على مصطلحات المفهوم والاستعارة نفسها أن تكون مصطلحات في لغة "خاصة"؛ أي، لغة تكتسب فيها المصطلحات معنى بمعزل عن العلاقات فيما بينها، وذلك باتصالها المتكافئ مع مقومات واقع خارج اللغة وتعادلها معه. محاجة دريدا، في الواقع، أنها ليست كذلك وأن ليس ثمة مصطلحات تستمد من لغة كهذه. يستند هذا الاستنتاج جزئياً، بطبيعة الحال، إلى تطبيق أوسع للتفكيكية المنخرطة في زعم أكثر شمولية بأن فكرة لغة كهذه هي عينها فكرة متصدعة؛ فهي لا تستطيع أن تتسم بالإقناع إلا من خلال نزع التشديد عن سمات محددة وتهميشها، ويصنف هذا الزعم في مكان آخر تحت المصطلح الدريدي "الاختلاف والإرجاء" Différance الذي ينتمي إلى لغة بذاتها. غير أن ذاك الزعم الأوسع ليس في مركز الاهتمام المباشر للميثولوجيا البيضاء. ويمكن أن نوجز محاجات دريدا المركزية في مقالته فيما سيأتي:

1. إن مفهوم الاستعارة ليس دخيلاً على الميتافيزيقيا. بل إنه مفهوم ميتافيزيقي.

ويستهل القسم الثاني من المقالة، Plus de Metaphore*، ببيان من هذا القبيل: "تبقى الاستعارة، في خصائصها الأساسية كافة، فلسفة كلاسيكية،

* *دعابة أخرى من دعابات دريدا اللفظية، إذ يمكننا أن نقرأها بالدرجة نفسها من الصوابية على أنها "لا مزيد من الاستعارة" أو "المزيد من الاستعارة".*

ومفهوماً ميتافيزيقياً".28.

2.وهو [مفهوم الاستعارة] في حد ذاته، شأنه شأن المفاهيم الميتافيزيقية الأخرى، ينبثق من شبكة من مثل هذه المفاهيم: نظام من المصطلحات حيث تفسر معانيها، في علاقاتها بعضها ببعض، الواحدة الأخرى على نحو تبادلي.

إذن، الهدف الذي يضعه دريدا لنفسه في مناقشته لأرسطو، بادئ الأمر في القسم الثالث من المقالة، هو إظهار كيف أن التمايز بين الخطاب "الخاص" والحذفي، وهو مركزي في حد ذاته في زعم الفلسفة بأنها تشكل خطاباً من النوع الأول، ينبثق من شبكة التمايزات، التي "يبدو أنها تنتمي إلى سلسلة أنطولوجيا أرسطو الطويلة عديمة الحركة، بنظريتها في قياس تمثيل الوجود، بمنطقها، ونظريتها المعرفية، وبمزيد من الدقة بشعريتها وبلاغتها".29.

3.من هنا، أن أية محاولة لإقامة التضاد بين الاستعاري والحرفي (أو "الخاص") في لغة تتعالى على ذلك التمايز الذي يميز، من وجهة نظر خارج اللغة، ما بين العلاقة المباشرة بين الاسم وحامله وبين العلاقة غير المباشرة بين اسم واسم متورط في الاستعارة والعبارات الملتوية، نقول، ستفشل هذه المحاولة لأن المصطلحات التي تشتغل بإوالياتها ستبرهن أنها نفسها قابلة للتأويل فقط، عند نقطة ما، من خلال قوة الاستعارة والعبارات الملتوية.

في الواقع هذه هي الحركة التي تسود مناقشة دريدا للمحاجة في القسم الثاني من المقالة، [أسباب] فشل محاولات محددة أن تقدم تصنيفاً يفترض فيه أن يكون غير استعاري لاستعارات أرسطو. بعد ذلك، في "حذف الشمس"، يتناول دريدا الثيمة نفسها بالبحث في مناقشته اشتقاق أرسطو، في كتابه "الشعر"، اسماً لفعل الشمس، الغفل من الاسم في حالات أخرى، في "قذف لهبها" من الفعل "يبذر"* [speirein].30 وتتمثل فكرة دريدا هنا: بما أن قياس

* "تحويل الاستعارة لدى أرسطو إما أن يكون من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق القياس *analogy*." والحالة التي يتحدث عنها دريدا هنا هي التحويل عن طريق القياس فـ: "نثر الحب يسمى اصطلاحاً البذر *sowing* ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص، وهذه العملية غير المسماة لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس، تماماً كنفس علاقة البذر بالحب، ومن ثم جاء تعبير الشاعر عن الشمس 'تبذر نوراً ربانياً' *'sowing around a god-created flame'* (من الترجمة العربية للدكتور إبراهيم حمادة

التمثيل بين أشعة الشمس والبذر غير "مرئي" [vu]، ولا تفرضه الطبيعة علينا على نحو لا مرد له، إن تبدى لنا بوصفه إكراهاً، فهو يستطيع فعل ذلك لأنه ينبثق من "السلسلة الطويلة التي نادراً ما تكون مرئية"31 لقياسات التمثيل التي سيكون مصطلحها الأول صعباً على أي امرئ أن يظهره، هذا إذا تجاوزنا ذكر أرسطو. بعبارة أخرى، يتصدى أرسطو لإمكانية أن التسمية- المجتزأة والهامشية من خلال مناقشته الكاملة للاسم بحسب دريدا- من جانب، والتعبير الملتوي وقياس التمثيل من جانب آخر، قد تُثبت في آخر الأمر استحالة انعتاقها. ترجع هاتان المحاجتان إلى زعم مركزي: لكي يقول الميتافيزيقي ما يريد قوله، يحتاج إلى أن يرى الأمور من وجهة نظر خارج اللغة، وجهة نظر مبدئياً منيعة عليه. مثلما يقول دريدا، "تستحيل السيطرة، من الخارج، على الاستعارة الفلسفية في حد ذاتها باستخدام مفهوم استعارة يظل نتاجاً فلسفياً".32 من الواضح هنا أن تعليل دريدا لاستناد الميتافيزيقيا إلى الاستعارة يمضي عميقاً أكثر من تعليل أناتول فرانس. إذ أن محاجة "آريست وبولفيل" ترتد إلى النزاع الوضعي المعهود: إذ ثمة استخدام أساسي بدائي للكلمات حيث تستمد، بمعزل عن علاقة بعضها ببعض، معانيها من الترابط مع مظاهر الخبرة البسيطة المجسدة المادية، لكن، وعلى وجه التحديد، ما يطعن دريدا في صحته هو إمكانية أن يظهر في التجريد هذا الترابط البدائي بين اللغة والعالم [الخارجي] من "سلسلة" العلامات.

4.ومن ثم ليس ثمة شيء بوصفه "جوهراً"؛ أي أن معنى مصطلح ما "مستقل بصرامة عما ينقله." فما يدل عليه تعبير ما، وليكن E، هو أمر داخلي في اللغة التي ينتمي إليها E.

من هنا،

5.يكف "التفاف" الاستعارة أو العبارات الملتوية، تلك السفينة التي تصورها عادة الميتافيزيقيا الغربية على أنها تعود محملة بمعنى حرفي جديد، يكف عن أن يكون ممكناً تصوره وكأن المرء يسلك منعطفاً مسدوداً. والحذف، كما يظهر المصطلح في عنوان القسم الثالث من المقالة، هو، في البلاغة، بين أشياء

[منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، 1989] عن ترجمة إنغرام بايووتر Ingram Bywater لكتاب أرسطو تحت عنوان On the Art of Poetry.) (المترجم)

أخرى، إسقاط كلمة أو أكثر تكون ضرورية للتعبير عن معنى كامل لجملة ما. لكن– هذه هي فكرة دريدا– إذا كان المعنى الكامل لجملة ما لا يجب أن يمنح بربط مصطلحاتها واحداً تلو الآخر بجواهر ممنوحة خارجياً إلى اللغة، فإن فكرة معنى معبر عنه تماماً، معنى غير حذفي تتلاشى إلى فراغ؛ وبما أن سلسلة مثل هذه التأويلات لا نهائية، فإن تراكم طبقات المعنى الملحقة (أحد العبارات المفضلة لدى دريدا) قد تكون لا نهائية أيضاً.

ويستتبع هذا أن جميع الخطابات، بما فيه الخطاب الميتافيزيقي، تقع في أحبولة الإمكان، السلطة الزمنية والعرف المكاني التي يتمنى شاحذ بولفيل الميتافيزيقي أن يحرر قطعها المعدنية النقدية المتآكلة كيما يخلع عليها قيمة غير محدودة وتداول لا حدود له. إن الخطاب الميتافيزيقي خطاب مشتق من الاستعارة، وليس ما تُرك وقتما طهرت اللغة نفسها من آثار الاستعارة والعبارات الملتوية والحذف على اختلاف أنواعها.

السياسة والهومانيزم

إن أحد أهداف الميتافيزيقيا الغربية، ابتداء من أفلاطون وأرسطو إلى هيغل، ماركس، هوسرل، هايدغر أو سارتر، كان توصيف الجوهر أو الطبيعة المتطابقة مع مفهوم الإنسان. وهو المشروع الذي يضعه دريدا نصب عينيه حينما يتكلم عن الهومانيزم ويناشد نهاية الإنسان كشأنه في مقالة أخرى في "هوامش الفلسفة".33 يستند هذا المشروع، بطبيعة الحال في نظر دريدا، إلى قوة اللغة، من جانب، في خلق معنى جديد وذاك بتحويل العلاقات بين العلامات كيما تنتج التفسير المتعلق عن بعد ولكن الدخيل تماماً على جوهر الإنسان الأمر الذي كان ميزة لأرسطو وهايدغر على التوالي، ويستند من جانب آخر إلى إنكار وتهميش تلك القوة لصون معقولية الزعم القائل أن ثمة مثل هذا الجوهر وينبغي نشدانه. جوهر أصلي، وحدي، كفيل بأن يُمنح للفكر بنهائية [وإلى الأبد]. إن حركة الاستناد والتهميش المزدوجة هذه هي، في نظر دريدا، في الصميم من دافع الثقافة الأوربية على مر السنين في أن تقدم نفسها على أنها محددِّة لطبيعة الإنسان بذاته. ما يقصيه هذا الدافع هو الاختلاف بفحواه الثقافي وبالمعنى الذي يقصده دريدا بـ(الاختلاف والإرجاء)؛ أي، قوة العلامات في أن تنمو ملتحمة مع المعاني الملحقة التي تختلف عن تلك المعاني الملحقة سابقاً وترجئ إلى أجل غير مسمى توطيد معنى وحدي نهائي. ويمثل تجمع

الثقافات غير الغربية سياسياً، داخل الغرب وخارجه، القوة المهمشة لـ "الاختلاف والإرجاء" الذي "يثقل، بوطأة صامتة متنامية مهدِّدة، على السياج الذي أقامه كلام الغرب [حول نفسه]."34 تتعلق لعبة الاستعارة الاقتصادية التي تستفتح الميثولوجيا البيضاء بهذه الثيمة. وقطع بولفيل النقدية المشوهة هي موضوع لـusure بمعنييها– الاستعمال (الكشط) usage (abrasion) [استهلاك القيمة بالبلى والاستعمال] والمرابـاة (usury)– بما أنها تفتح إمكانية أن تكون اللغة نفسها، في اللعبة اللامتناهية للاستعارة والحذف، قادرة على منح فائدة لـ"الميتافيزيقيا؛ الميثولوجيا البيضاء التي تعيد حشد ثقافة الغرب وتعكسها".35 وما نقش على حاشية القطعة المعدنية أو الميدالية– التاريخ واسم النقّاش– هو الذي يحمل، على وجه الدقة، الإحالة إلى احتمال [حدوث شيء ما]، وإلى التاريخية، والآخر، أي ما يجب إقصاؤه إن كان ينبغي على الكسب الاقتصادي الذي وعد به الـusure أن يتحقق. من المغري بطبيعة الحال، أن نربط هذه الثيمة؛ أي استغلال وتهميش الآخر غير الغربي في الآن نفسه، بباكورة تجربة دريدا، حينما كان طفلاً لأسرة يهودية جزائرية، في الاستبعاد السياسي والشخصي في ظل قوانين حكومة فيشي العنصرية التي يرصدها دريدا بمشاعر مؤثرة في نص عن السيرة الذاتية يشغل ذيل صفحات (أي، هوامش) كتاب جاك دريدا لـ جيوفري بنينغتون ودريدا.36

بعض اعتراضات قياسية

إن أكثر اعتراض ماثل للعيان يثار ضد التفكيكية، من قبل الفلاسفة والنقاد غير المبالين على حد سواء، هو أنها تستلزم تبعات عبثية أو تبعات لا تصدق. والأكثر شيوعاً في هذا الزعم المعلن بصراحة وفظاظة شديدتين هو: 1.أن محاجات دريدا تلغي التمايز بين اللغة والواقع خارج اللغة بإذابتها هذا الأخير في الأول؛ 2.أطروحته في أن محاولة تأسيس معنى ممتلئ لتعبير ما يخضع من حيث المبدأ لإرجاء غير محدود، تستلزم أن ليس ثمة تعبير له معنى في أية حال (عدمية لغوية)؛ 3.ومع التخلص من فكرة أن أي تعبير له معنى محدد ومن إمكانية التمييز بين اللغة والعالم، بدد دريدا إمكانية أي تصور واقعي (أي، غير نسبي وغير براغماتي) للحقيقة؛وأخيراً 4.بتبديل النقد العقلاني للميتافيزيقا بما يبدو أنه توجه بلاغي للنقد خان دريدا التزام حركة التنوير الفلسفية بالعقل وأسبغ غشاوة على التمايز

المنهجي بين الفلسفة من جانب وبين الأدب والنقد الأدبي من جانب آخر.

من الواضح، بطبيعة الحال، أنه لن ينظر كل امرئ إلى 1 و4 على أنها تكوّن "اعتراضات". والحق، أن إحدى أكثر السمات المميزة واللافتة للمناقشة الغزيرة– غالباً يكون ملؤها الحنق– في الثلاثين سنة التي مضت لعمل دريدا هو ميل مؤيِّديه في أن يلوحوا باكتشافات تصنع عهداً جديداً هي نفسها التي يلوح بها المنتقصون من قيمته بوصفها سخافات.

كما سيتكشف البحث في كتابات دريدا بيسر (على المرء الحذر نوعاً ما للتمييز هنا بين كتابات دريدا وملخصات مشايعيه وشروحهم لأعماله)، فقد أنكر دريدا غير مرة أن تكون آراؤه تستلزم أياً من التبعات الآنفة. وبالمثل كما يعلق بنينغتون بعد تعيين سلسلة استشهادات كهذه، "لا يكفي إثارة هذه الفقرات التي قد تكون دائماً مجرد تنصل أكثر من كونها تفنيداً".37

بقدر ما يتعلق الأمر بـ1 و2، كما ساجلت بإسهاب في مكان آخر،38 ليس ثمة ضرورة للتفنيد بما أن كليهما استنباط خُلْفيّ [استنباط غير متفق مع المقدمات]. جلي من محاجة الميثولوجيا البيضاء في تلخيصنا لها، أن دريدا لا يساجل ضد القناعة المألوفة العادية أن ثمة كيانات بذاتها خارج اللغة، بل يساجل ضد الأطروحة الفلسفية أن ثمة معاني (دلالات) يتم تصورها بوصفها كيانات خارج اللغة. إذا كان هناك مثل هذه الكيانات، ممنوحة لحضور الوعي الهوسّرْلي المحض، أو لاكتساب المعرفة الرسلي [من رسل]، كان بمقدور سائر مصادر المعنى المتضمنة في المفهوم المتطابق أن تُمنح بإسهاب إلى العقل المتأمل في مثل هذا الكيان (فكرّ، مثلاً، في "الفطرة البسيطة" الديكارتية التي تعزز ابستمولوجيا "الإدراك الواضح والمميز" الديكارتي). مؤكد أن إصرار دريدا على الاختلاف والإرجاء بوصفهما أمرين أساسيين للعلاقة القائمة بين العلامة والمدلول يتبع كنتيجة له إنكار الأطروحة الفلسفية، على اختلاف أنواعها، أن المضمون الدلالي الممتلئ لمفهوم ما، يمكنه أن يُمنح وبإسهاب إلى فعل معين خاص، غير لغوي أو خارج اللغة، للوعي. ويتبع كنتيجة أبعد له، أن المرء لا يستطيع أبداً أن يكون على يقين في أنه استخلص كامل المعنى المضمر باستخدام معين للكلمات في سياق معين (هذه هي، دون شك، النتيجة التي يضعها بعض شراح دريدا نصب أعينهم عندما ينسبون طابعاً تلمودياً إلى عمله). ما لا يتبعه هذا الإصرار كنتيجة له هي أطروحة– تحال إلى دريدا على نحو غير محكم–

أننا لا نستطيع أن نميز في سياق معين من الاستخدام بين ما قد يعنيه تعبير ما في ذاك السياق، وما لا يمكنه أن يعنيه في السياق عينه؛ لذا لا نستطيع أن ننسب أي معنى محدد إلى أي تعبير في أي سياق مهما يكن. الحق، أن الأمر ليبلغ درجة العدمية الدلالية. إن إعادة صياغة مبدعة ستخدم، من دون شك، في استخلاص مثل هذه الأطروحة من الجمل وأشباه الجمل القصيرة المقتطفة من عمل دريدا وتقدَّم، مجردة من سياقها، بوصفها دليل إدانة. غير أني على ثقة أن ليس ثمة إمكانية استدلال على مثل هذه الأطروحة تترتب على تحليل متأنٍ، مهما يكن، لمحاجة دريدا كما حاولنا منذ وهلة، وبطبيعة الحال، لا تترتب على المحاجات المقدمة هنا. هذا فضلاً عن أن هذه الأطروحة ستكون متناقضة مع أمر هو قطعاً زعم مركزي في فلسفة دريدا، أعني، الأطروحة التي تقول إننا لسنا بحاجة مَنْفَذٍ إلى المقاصد الواعية للكاتب أو المتكلم أو أحوالهما كي نكون قادرين على فهم ما يكتبه أو يقوله.

دريدا والبراغماتية الأمريكية الجديدة

إن معرفة معنى تعبير هي، للوهلة الأولى، معرفة الكيفية التي ينبغي للمعنى أن يستخدم في الخطاب. أخذت مجموعة كبيرة من الكتابات الفلسفية واللغوية، ولم تزل، ذاك الفكر البين لتدل ضمناً أن معرفة المعاني هي معرفة القواعد [النحوية]. وقد كانت إحدى الوظائف التقليدية للاعتقاد بالمعاني أو المفاهيم الفعليين؛ بمعنى خارج اللغة، التي يهاجمها دريدا في الميثولوجيا البيضاء، أن توضح ما الذي يضفي سمة المصداقية على القواعد التي نحن بصددها. أُضفِيَت المصداقية على القواعد، على حد قولهم، لأنها تقوم، خارج اللغة، على أساس طبيعة الأشياء. هنا يكمن السبب في أن الخطاب بمقدوره أن يمثل بصدق طبيعة الأشياء. وإذن، يستمر الخطاب في تتبعه مسار الواقع من خلال واقعة أن المفاهيم التي يمضي بها الخطاب حثيثاً ليست مجرد بنيات لغوية، بل سمات، أو كما كان الراحل رسل سيقول: "مقومات" الواقع عينه. إذا نبذنا المعاني فإننا بالتالي، هكذا يزعم، ننبذ الحقيقة نفسها، أو أقله ننبذ أي تصور للحقيقة غير نسبي وغير براغماتي. من ثم نصل إلى المجادلات بشأن الواقعية، اللاواقعية والنسبية، التي غذّت حديثاً الموروث التحليلي في الفلسفة.

على النقيض مما يظن عادة، يبدو ليس ثمة سبب للافتراض أن دريدا قد حازب، سواء أكان عمداً أم سهواً، في هذه المساجلات. ويبدو أنه ليس ثمة ما يمنعه

من أن يتخذ موقفه على أساس الزعم السلبي المحض في أن التفسير التقليدي للمعاني بتحويله لها إلى صنف من الكيانات الميتافيزيقية إنما هو تفكيك ذاتي. بالمثل، لو سأل سائل عما يمنحنا السيطرة، إذن، على فكرة الجزم الحقيقي، ليس هناك ما يمنعه من الإجابة على نمط فتغنشتين أو أوستين أن ليس ثمة شيء ميتافيزيقي واحد يمنحنا السيطرة على فكرة الحقيقة بوجه عام، بل هناك كثرة هائلة من الأشياء غير الميتافيزيقية تمنحنا سيطرة عليها في حالات مجسدة متنوعة من الحياة اليومية، ولصياغة هذه النقطة بتعابير أكثر دريدية نقول: إن مفهوم الحقيقة يتشكل داخل اللغة مثله مثل أي مفهوم آخر، ينتثر داخلها، كأي مفهوم، إلى ما لا نهاية استجابة لقوى الاختلاف والإرجاء.

في الواقع أعتقد أن هذه المواقع هي التي يستند إليها دريدا، رغم أن المكان ليس مناسباً لجمع التأييد النصي لهذا الزعم. كما لا توجد مراوغة بخصوص هذه المواقع. لكن عدها قراء عديدون، القراء المتحدثون باللغة الانكليزية خاصة، مواقع مراوغة. في حين صعب على آخرين الاعتقاد بأن محاجات دريدا لا تحيله بالضرورة إلى موقع نسبي شكوكي جذرياً عن القواعد والمعنى اتخذه كواين Quine وكتاب آخرون من ضمن إطار تأثير الأفكار الكواينية كدافيدسون Davidson، رورتي، أو كريبك Kripke. أشار صاموئيل ويلر Samuel C. Wheeler III في دراستين له إلى الحركة المؤسسة لأسرة الآراء الأخيرة هذه، وقد اعتبرتا إلى حد بعيد بكونهما تقيمان رابطاً وثيقاً بين فكر دريدا وفكر دونالد دافيدسون.

بدون النظرية الجوهرية [الماهوية] بخصوص المعاني والقواعد الدلالية، ثمة فحسب جمل مقبولة في متن معين للخطاب. الجمل المقبولة في متن الخطاب هي، على مختلف أنواعها، أجزاء من "نظرية" تتباين أجزاؤها بطرق متعددة في الدرجة لا في النوع. توجد "الأشياء"، إذن، بوصفها افتراضات نظرية ما. وما يحل محل الضرورات والجواهر الموضوعية هي فكرة الوجود وفقاً لنظرية؛ أي، تعهد أنطولوجي.39

ما ينيط بدريدا، في نظر ويلر، الإمساك بالاختيار بين "الجوهرية بخصوص المعاني والقواعد" والبرغماتية الدافيدسونية وشكوكيتها بوصفه اختياراً لا مفر منه هو محاجته أن معنى علامة ما، مع غياب المعاني الممنوحة لحضور الوعي بأكمله

وبكليته، يستند إلى الآثار التي تربطه بعلامات أخرى، التي بدورها تحدث آثاراً هكذا إلى ما لا نهاية. وفي قوله: "إن هذا التصور السوسيري في أن المنظومات المفهوماتية أنظمة اختلافات، يشبه شبكة اعتقاد كواين"،40 يعتبر ويلر أن محاجة دريدا تستلزم أطروحة كواين الشهيرة في "عدم تحدد الترجمة":

إن الصورة التي يتطلبها إنكار الحضور... هو أنه هناك نزعات المؤول لما ينبغي عليه قوله ومتى ينبغي قول ذلك (نظريته) ونزعاتنا لما ينبغي علينا قوله ومتى ينبغي قول ذلك. الترجمة أو التأويل هي مجرد ترسيمة تقوم على أساس هذه العناصر. والتساؤل عما يعنيه حقاً منطوق ما بلغة في لغة أخرى مثله مثل السؤال أي مواقع كرة القدم هو موقع الدفاع.41

هذا الفهم هو في حد ذاته مثار جدل، فهو يتجاهل التباين، المشار إليه، بين التحليل الفريجي للمعنى من حيث صدق الشروط الذي يتقاسمه عملياً سائر الأطراف المشاركة في المجادلات التي أثارها ويلر في الفلسفة التحليلية، وبين تصور دريدا السوسيري جوهرياً عن المعنى بوصفه متورطاً في علاقة بين علامة (دال) ومضمون مفهوماتي (مدلول). ومحاولة البرهان، شأن دريدا، على أن الميتافيزيقيا الغربية ليس بمقدورها الزعم أنها رسخت على نحو قاطع مضمون مدلول معين، مفهوم "الإنسان" مثلاً، لاستحالة إقصاء الانجراف المنتشر في مضمون هذا المفهوم أو أي مفهوم آخر، ذاك أن إمكانية مثل هذا الانحراف متأصلة في طبيعة أية لغة يمكن للميتافيزيقيا (لا أن تُنطق أو يُفكر، بل) أن تُكتب بها، نقول إن محاولة البرهان هي، من دون شك، أن يلتزم المرء بإنكار "الجوهرية بخصوص المعاني والقواعد". لكن من الصعوبة بمكان أن نفهم لم ينبغي لهذه المحاولة أن تلزم المرء بأطروحة كواين في عدم التحدد، إلا إذا أخذ الاختيار بين الجوهرية بخصوص المعاني وعدم تحدد الترجمة الكوايني [من كواين] كي تستنفد الخيارات النظرية المتاحة، إذ أن هذه الأطروحة هي بلا ريب، رغم الرواج الهائل حديث العهد لطريقة كواين في النظر إلى المسائل، مثار جدل.

يبدو واضحاً، على أية حال، أن تضمينات موقع دريدا تتعارض مع التضمينات الدافيدسونية، أقله من جانب بارز. وقد لاحظ آيرن هارفي Irene Harvey أن دريدا يعير دور الأمثلة في الميتافيزيقيا اهتماماً مركزياً:

ابتداء من عمله عن هيغل، على نحو بارز في Glas [نواقيس]، توخى

دريدا تعيين حدود "بقايا" الـAufhebung* [بديل، إبطال]. فبدءاً من مكان اليهود فيما يتعلق بالأسرة، الدولة، النصرانية، والفلسفة، يتعقب دريدا المسالك التي يقصي بها هيغل اليهود فقط كيما "يتضمنـ"هم "في مستوى أعلى"؛ أعني، ليس بوصفهم يهوداً، بل بوصفهم النصرانيين الأصليين، في–الـ–طريق ليكونوا ما هم ليسوا عليه... وما هو بمثابة المجازفة بالنسبة (لدريدا) هو توضيح حدود هذا الإقصاء والتضمن في الآن نفسه لـ اللا–مثال non-example بكل ما للمصطلح من معنى– داخل المذهب الفلسفي الهيغلي. فاليهود ولا–مكانهم ليسا إلا مثالاً عن هذه الطريقة لكونهم على علاقة مع الـAufhebung. فبما أنهم مستبعدون بمقدورهم أن يكونوا متضمنين؛ على أن الآخر راديكالياً، يجب إقصاؤه في حد ذاته.42

ما تعززه هذه الفقرة هو التشديد مرة أخرى على مركزية غرض كتابة دريدا في تسليط الضوء على استناد زعم الميتافيزيقيا الغربية أنها تعبر عن آراء الإنسانية بعامة إلى آخر مستبعد مهمش حيث إمكانيته، إذا جاز التعبير، متأصلة في طبيعة علاقة الدال/المدلول تبعاً [للشكل الذي] أسست به في الاختلاف والإرجاء. كيما يكون هذا موقفاً واضحاً، يجب أن يكون ثمة إواليات اشتغالِ مجانسةٍ لمبدأ الوضوح الذي اقترحه ميشيل دوميه Michael Dummett في سياق آخر.43 وكي يُفهم الآخر بوصفه ما "يجب إقصاؤه في حد ذاته" ينبغي أن يكون ممكناً للآخريّة أن تظهر نفسها في الكتابة من خلال إواليات اشتغال الاختلاف والإرجاء. إن كان بمقدورها فعل ذلك، فعلى الأقل، أحد أحلام حركة التنوير الفلسفية قد مات: إذ لا يمكن أن يكون ثمة "تاريخ عالمي للإنسانية". في فقرة لافتة للنظر ينحاز رورتي للموروث الكوايني البراغماتي الجديد ونصب عينيه ذاك المشروع [تاريخ عالمي للإنسانية] تماماً:

إن إجابة البرغماتي على السؤال الذي يطرحه ليوتار Lyotard في "التاريخ العالمي والتباينات الثقافية": "هل يمكننا الاستمرار في تنظيم الأحداث المتراصة فوقنا من عوالم الإنسان وغير الإنسان على يد فكرة تاريخ عالمي للإنسانية؟" هو

* *Aufhebung: "هو في فهم هيغل، ومن بعده ماركس في مناقشته للدين، تجاوز الشيء بإيقاف مفعوله واستثمار الأفضل فيه." (عن كاظم جهاد في ترجمته لكتاب الكتابة والاختلاف ص128) (المترجم)*

أننا نستطيع وينبغي... علينا نحن الديوويين [من جون ديووي] أن نمتلك تاريخاً لنعرف ارتقاء جنسنا البشري، تاريخ تشدد وقائعه الحديثة على الكيفية التي تطورت بها الأحوال في الغرب طيلة قرون قليلة مضت، ويخلص إلى اقتراحات عن الكيفية التي يمكن لها أن تتقدم أكثر في القرون القليلة القادمة. لكن لو سأل سائل عن التباينات الثقافية، عما ينبغي لتاريخنا أن يفعله مع الصينيين والكاشيناهو، لا يمكننا الرد سوى أن التواصل، على حد علمنا، مع هذه الشعوب قد يفيد في تعديل أفكارنا الغربية عن أفضل المؤسسات التي يمكن لها أن تجسد روح الديمقراطية الاجتماعية الغربية... إن هذا الضرب من التمركز العرقي هو، نعتقد نحن البرغماتيين، أمر لا بد منه ولا اعتراض عليه... ليس بمقدورنا أن نسلخ جلد الديمقراطية الاجتماعية الغربية عن أنفسنا حينما نواجه ثقافة أخرى ولا ينبغي علينا أن نحاول. كل ما علينا فعله هو أن نمكث ما فيه الكفاية داخل قاطني تلك الثقافة لنحصل على بعض الأفكار عن الكيفية التي ننظر بها إليهم، ونرى إن كان لديهم أفكار نستفيد منها.44

من بالغ الصعوبة تلفيق فقرة أكثر بعداً، في ثقتها بنفسها وغلبتها الثقافية العرضية، عن روح عمل دريدا. لكن الموقف الذي تجسده ليس مشدوداً إلى نير زعم كواين وحده، بل تبعة ضرورية لهذا الزعم مثلما يعبر عنه ويلر: "ثمة فحسب جمل مقبولة في متن معين للخطاب". إن توسيعاً ملائماً لهذا الزعم وإضفاء صبغة أكثر راديكالية عليه، كفيلان بأن يفسحا الطريق لتفسير دافيدسون "للتأويل الراديكالي" الذي بدوره سيخلي الطريق للنتيجة التي يستكشفها دافيدسون في فكرة منظومة مفهوماتية بالذات أن ليس ثمة "أساس واضح يمكننا بناء عليه القول أن المنظومات مختلفة".45 ففي حين أن اللغة في نظر دريدا تسلمنا من انجراف مستمر للمألوف إلى الاختلاف والإرجاء، إلى الآخرية، نجد أن طبيعة التأويل البراغماتية في نظر دافيدسون تجعل من المستحيل مبدئياً لأية آخرية راديكالية أن تظهر نفسها في "اللغة" التي تصبح بناء عليه وعلى نحو قاطع وأبدي لغتـ"نا". وندلف من هنا إلى إعادة تقديم رورتي، من الباب الخلفي للبراغماتية، إذا جاز التعبير، وفي ظل يافطة الديمقراطية الغربية المطامنة، من دون شك، لبعض الأسماع، وعلى وجه التحديد مزاعم الميتافيزيقيا الغربية التي قضى دريدا حياته مُجدّاً في قتالها، نقول إعادة تقديمه لكيفية الوصول إلى "التاريخ العالمي" وحتمية علاقة مع الآخرين تأنف أن تواجههم–

في حين أنها قد تبحث فيهم وتستفيد منهم– بوصفهم أفراداً متخلصة بذلك من فهم غريب غير أنه مكافئ لما ينبغي أن يكونه الإنسان كي يكون إنساناً.

دريدا وهابرماس في الأدب والفلسفة

الاعتراض الرابع في أن دريدا يخون قضية العقل بإسباغه غشاوة على التمايز بين الخطاب الأدبي والخطاب العلمي، يفصح عنه يورغن هابرماس ويوضح حدوده بقوة. شأنه شأن رورتي، وعلى نحو سديد من دون شك، ينظر هابرماس إلى دريدا، بوصفه يخاطب المشكلة التي تمخض عنها كامل "خطاب الحداثة" في ما إذا كان ممكناً إضفاء سمة المصداقية على معايير العقل الغربي وكيف يتم لها ذلك؟ مثل رورتي أيضاً، يرغب هابرماس في أن يحتفظ بشيء من السيطرة على فكرة التاريخ العالمي، مع أنه سيسلم ورورتي بأنه لا يمكن لها أن ترتكز على البراغماتية سواء أكانت براغماتية ديووي، كواين أم براغماتية دافيدسون على مختلف أنواعها، كما لا يمكن الزج بفكر دريدا في خدمة مثل هذا المشروع. إذ أن دريدا، في رأي هابرماس، عدو العقل بصراحة؛ فهو أحد الأشخاص الذين يريدون "بسط سلطان البلاغة على دائرة المنطقي".46 وخطأ دريدا، وفق هابرماس، هو ما يراه رورتي وويلر بكونه فضيلته الرئيسة إذ لا يرى بديلاً ثالثاً، من جانب، للإحالة إلى خارج النص Logocentrism التي تقرن الدفاع عن المعايير العقلانية بميتافيزيقيا الحضور، ومن جانب آخر، لا يرى بديلاً ثالثاً للنسبية التي تجعل من ثوابت الصحة والنقد العقلاني داخلية في الممارسات اللغوية والمتعلقة، في نهاية الأمر، باحتمالات الافتراض، التاريخ والمصالح العملية المشتركة التي حدث أنها وسمت مجموعات بشرية معينة بسمة مميزة. يقترح هابرماس خياراً ثالثاً يبلغ، في الواقع، مصاف الاستدلال المتعالي لمعايير العقل لكونها شروطاً مسبقة لإمكانية التواصل:

إن ألعاب اللغة لا تفعل فعلها إلا لأنها تسلم جدلاً بـ"أوضاع مثالية" Idealizations تتعالى على أية لعبة لغوية محددة؛ ولكونها شرطاً ضرورياً لاحتمال بلوغ الفهم، تحدث هذه الـ"أوضاع المثالية" منظور اتفاق متاح للنقد على أساس مصداقية المزاعم... واستناداً إلى هذه الحاجة لإقامة الاختبار ضمن الممارسة العادية يمكن للمرء التمييز، مع أوستين وسيرل Searle، بين الاستخدامات "المعتادة" للغة واستخداماتها "الطفيلية".47

ومن طريق الاحتكام إلى الـ"أوضاع المثالية" المختلفة والمعايير المقترنة

بالمصداقية التي تحكم الأنماط المختلفة للمشروع اللغوي، يمضي هابرماس حثيثاً في إقامة تمايز بين "لغة الفلسفة والعلم"، ولكونها مخصصة إلى حد بعيد لـ"أغراض معرفية فهي مطهرة من كل ما هو استعاري ومجرد بلاغي، منعتقة من الاختلاطات الأدبية"، وبين اللغة الأدبية المتصورة بوصفها لا تُعنى إلا بإمكانية "العالم التوليدية" للغة نفسها.48 لا يعير هابرماس بالاً، على ما يبدو، لما قد تكونه فكرة النشاط الأدبي المتصورة في هذه المصطلحات؛ الحال، أنه يذكر ها بعبارات- مثل "لا تواصل شؤون العالم"، تخول "الأفعال الإنشائية"- بـ"خلق لعوب لعوالم جديدة، أو بالأحرى بإثبات قوة العبارات المبتكرة للغة في الكشف عن العالم"- توحي بأنها قد لا تملك أية فكرة أساسية على الإطلاق.49 إن وجود الأدب في نظر هابرماس شيء من الأحجية، وقد كان كذلك ولم يزل بوجه عام بالنسبة للمنظرين في أوساطنا. إلا أنه صريح في أن الأدب لا يملك دوراً في تكوين هوية المرء سواء أكانت شخصية أم ثقافية، كما لا يملك دوراً في تشكل وجهة النظر أو مصطلحات ترابط المجتمعات، إذ أن هذه المهمات تقتضي ضمناً وظائف معرفية هي ميدان مقصور على "العلم والفلسفة".

إن السيرورات التي تجري لغوياً كاكتساب المعرفة، توارث الثقافة، تشكل الهوية الشخصية، إضفاء السمة الاجتماعية، والدمج الاجتماعي منخرطة جميعها في التغلب على مشاكل يطرحها العالم... وهذه السيرورات التي تجري لغوياً ضمن العالم هي، في نظر دريدا، مطمورة في سياق مكون للعالم يضر بكل شيء: إذ تستسلم بنوع من القدرية للحدث المتعذر ضبطه لإنتاج النص.50

قد يكون الدفاع عن دريدا ضد هذا الهجوم من طريق التنويه إلى المدى الذي يقترب فيه هابرماس من المغالطة المنطقية. إذا كان دريدا على حق لتوقع المرء أن الحدود بين العقل والبلاغة ستبدأ في التدفق والاندماج عندما تتجلى الاستنادات المتبادلة الغامضة المبيتة في تعقد هذه المقولات المستقلة والمتضادة جذرياً في الظاهر فحسب. يسلم هابرماس جدلاً أن هذا لا يمكنه أن يحدث بما أن الطلاق بين العقل والبلاغة الذي يتعالى على دفق اللغة هو فوق لعبة الاختلاف والإرجاء ووراء نطاقها. غير أن هذا في حد ذاته يثبت ما ينكره دريدا في أن مثل هذه المقولات المميزة لطريقة التفكير "الغربية" على الأقل منذ حركة التنوير الفلسفية ليست مجرد نتاج موضعي لإمكان تاريخي آخر، بل تحررات أبدية للعقل الأزلي الثابت. من

المحتمل، بطبيعة الحال، أن أطروحة رفيعة وإيجابية كهذه قد تتوقف على دفاع سلبي متواضع. فالحد الفاصل بين العقل والبلاغة قد يتجاوز التمايزات المألوفة والواضحة تماماً مما يجعلها وراء نطاق قوة المحاجة، مهما كانت بارعة ودقيقة، لتحل محلها. بيد أنه من الغامض ثانية ما الذي ستكونه هذه التمايزات. إن أكثر الطرق حصافة ووضوحاً لتمييز تقارير "العلم والفلسفة" عن مثيلاتها في الأدب تركز على التخييل الجلي لهذا الأخير. على أن، ليس ثمة ما يقتضي في موقع دريدا، بقدر فهمي له، أن ينكر التمايز بين تقرير أدبي كـ: "لا بد أن أحداً ما كان يلفق الأكاذيب عن جوزيف ك، فمن دون أن يسيء إلى أحد اعتقل في صبيحة يوم جميل"، والتقرير الواقعي كـ"تبعد الأرض قرابة 93000000 ميلٍ عن الشمس "الناشيء عن واقعة أن هذا الأخير يدعي الحقيقة وهو في الواقع حقيقة. لا يقول دريدا، بأي معنى تافه مناف للعقل، بأن العلم "مطمور" في الأدب. ولا يتعهد، كما أشرنا، بالزعم المنافي للعقل على السواء كسابقه في أنه من المتعذر تطهير الخطاب العلمي، على الأقل ضمن حدود معينة وفي الأقسام المحكمة على نحو معقول للعلوم الطبيعية، من الاستعارة بالمعنى العادي للمزاعم التي تكون صدق شروطها إما مصمتة أو غير أساسية لوظائفها في الخطاب.

لكن إذا كان الإخفاق مصير الدفاع السلبي المتواضع لمقولات هابرماس فلا خيار لديه، إذن، إلا أن يقدم دفاعاً أكثر إيجابية ورُقيّاً، ويجب على المحاجة المتعالية التي أشرنا إليها آنفاً أن تتبوأ كامل أهمية المحاجة. فهل يمكنها فعل ذلك؟ إن دعوى دريدا المضادة هي، في الواقع، أن مصطلحي العلم والأدب، كباقي المصطلحات، لا يضفى عليهما المعنى من خلال وضع الواحد منهما تلو الآخر، إذا جاز التعبير، بالاشتراك مع المضامين المفهوماتية المعطاة بكمال ونهائية مطلقين للوعي، بل **هي مصطلحات مفهومة فقط من خلال علاقاتها مع بعضها البعض في لغة هي نفسها لغة محتملة، كيان تاريخي،** لغة شعب من الشعوب، لغة قبيلة أو ثقافة، ولكونها كذلك فهي عاجزة عن مقاومة القوى التي تقشر معاني جديدة وظلال معان من القديمة في سيرورة ليس لها نقطة أصل محددة ولا نهاية.

إن أقْوى ورقة يمكن لهابرماس اللعب بها الآن هي الزعم أن تقسيم معين لوظائف "الأدب"، من جانب" ووظائف "العلم والفلسفة"، من جانب آخر، أمر لا بد منه لأن "الأوضاع المثالية"، معايير تحديد نجاح مزاعم الشرعية أو إخفاقها التي

تعين هذه الوظائف، هي "شرط ضروري (لاحتمال) بلوغ الفهم". قد تنشأ الأوضاع المثالية التي نحن بصددها خارج اللغة، بما أنها "مفترضة مسبَّقاً" من قبل "ألعاب اللغة، وبما أنه كيما تفعل محاجة هابرماس فعلها، يجب أن تكون هذه الأوضاع المثالية منيعة على "الحدث المتعذر ضبطه لإنتاج النص" الذي يسيطر على جوانية اللغة.

من المؤكد أنه ينبغي على المرء أخذ الحقيقة على أنها حالة واضحة ومركزية لمثل هذا الوضع المثالي. وبمقدور المرء الآن استدعاء فتغنشتين لمساندة دريدا. لكي يكون ثمة استخدام عام للمصطلحات بأية حال، يجب أن يمتلك المتكلمون منفذاً مشتركاً إلى المعايير التي تفرق بين تطبيق صحيح لمصطلح وبين استخدامه على نحو خاطئ أو فارغ. ذلكم، هذه المعايير التي توضح جوهرياً أن ما يصل إليه التمايز بين حقيقة أسرة هذه التأكيدات وزيفها أو تلك في الممارسة يجب أن تكون داخلية في اللغة؛ إذ لا يمكن لها أن تكون أوضاع مثالية تطبق "من خارج اللغة" على لغة يتم تصورها على أنها تؤدي وظيفة بطريقة أو بأخرى، على اعتبار أنه لا يمكن أن تكون هناك لغة تقوم بوظيفتها إلى أن توطد طبيعتها وإواليات اشتغالها.

الحقيقة، باختصار، فكرة داخلية في لغة بذاتها، وليست وضعاً مثالياً مقترنة مع ضروب معينة من المشاريع تتم مواصلتها عبر لغات يمكن لها أن توجد بوصفها لغات بين متكلمين محرومين على نحو لا يمكن إنكاره من إمكانية "بلوغ الفهم" من دونها. من هنا، فإن تفسير هابرماس ما بعد النهضوي المعين تاريخياً وثقافياً إلى أبعد حد للوظائف النسبية للعلم– مشارك– الفلسفة والأدب لا يمكن الدفاع عنه بوصفه تعالياً أزلياً على "أية لعبة لغوية خاصة"، ذاك أن تقسيم الوظائف التي ينطوي عليها تتولد من طبيعة الأوضاع المثالية التي يفترضها مسبقاً بالضرورة إمكانية طرائق الفهم غير المنصوص عليها سابقاً من قبل لغة ينظر إليها بوصفها حاصل "لعبة لغوية خاصة".

الحق، يبدو ثمة شيء توقيفي، مع أنه مألوف تماماً، حول تقسيم العمل بين العلم/الفلسفة والأدب الذي يقترحه هابرماس. لم ينبغي، مثلاً، أن يمنع الأدب من التأثير في "تشكل الهوية الشخصية"؟ الهوية الشخصية هي لا محالة مسألة نزعات متأصلة إلى حد بعيد، تستجيب بطرق معينة لأنماط معينة من المواقف. إن نزعات استجابة، كهذه، كثيراً ما تترافق مع الميول المعتادة على حد سواء؛ لتفسير أنماط

المواقف التي نحن بصددها بطرق تخطيطية، إن لم نقل مقولبة، إلى أبعد حد. فالرواية والمسرحية قد تطور تضمينات مواقف بطرق، هي على نحو مقنع حقيقية لتجربة القارئ في الحياة، تُفْقِد على نحو خطير استقرار طرائق التفسير التخطيطية المألوفة له وتشوش على نحو خطر استتباب طرائقه المعتادة في الاستجابة لمثل هذه المواقف. بذاك، سيعتقد المرء، أن الأدب يؤثر حتماً على "تشكل الهوية الشخصية". يتوافق هذا التسليم مع الخبرة الشخصية لغالبيتنا التي تحتفظ، من بين التأثيرات العديدة التي جعلتنا على ما نحن عليه، بمكان مهم للروايات والقصائد والمسرحيات التي كانت مصدر خبرةٍ لكل امرئ.

والغريب، يبدو لي، أن المرء بمقدوره الاقتراب من لب ما يفصل دريدا عقلانياً عن هابرماس، وبالتالي الاقتراب للسبب نفسه من غالبية نقاد دريدا، من خلال تركيزهم هنا على بلاغة محاجة هابرماس. لنأخذ مثالاً عبارة "الحدث المتعذر ضبطه لإنتاج النص". فهابرماس يستخدمها لتوصيف ما يجري في الأدب، على النقيض من "السيرورات التي تجري لغوياً" التي تكون حياة العلم والفلسفة. فالتضاد الذي تنقله الكلمات عاطفياً (لكن، هل مفردة عاطفي هي المفردة السليمة؟ هل يمكن للمرء، بأية حال، أن يميز بوضوح بين عاطفية ما يقوله هابرماس هنا، بلاغيته، نغمته وفحواه؟) هو بين استخدام اللغة لتنفذ "السيرورات" التي تتعالى على اللغة، من جانب، وبين انغماس مسكر في اللغة التي تتنازل عن كامل السيطرة الواعية للذات فوق طبيعتها نفسها إلى المقتضيات المترنحة لعباب الكلمات المتناثرة على نحو يتعذر ضبطه.

إن ثيمة الأدب والفن هذه بشكل عام بوصفها تقتضي ضمناً تنازل الذات عن نفسها من طريق الهجر عن العقل وضبط النفس الأبولوني إلى القوى الديونيسوسية هي، كما يذكرنا هنري ستيتن Henry Staten، ثيمة في غاية القدم. إنها، كما يقترح ستيتن على نحو لافت، الخوف من فقدان هوية الذات، الذي يحث توصيف أفلاطون لـ"أداء أيون Ion راوية القصيدة الملحمية بوصفه أداء ميكانيكياً آلياً": "إن التحكم العقلاني الواعي تماماً للمنطوق الذي يبتغي- الحقيقة هو الوقاية الوحيدة ضد تشظي الذات التي تخبو في عباراتها."51

غير أنه، إلى أي مدى يستطيع "التحكم العقلاني" أن يمضي؟ إن الفكر الذي يوحّد هابرماس (ومن ورائه، بطبيعة الحال، كامل الجناح العقلاني لحركة التنوير الفلسفية) مع أفلاطون عن طريق تلك المفردة المكروبة "المتعذر ضبطه" هو أن

"تشكل الهوية الشخصية" ينبغي أن يمضي قدماً على نحو مثالي في ظل تحكم السيرورات التي، مهما كانت مبتكرة، تستبقي عند مستوى عميق معين صفة الاختيار العقلاني. بعبارة أخرى، إذا كانت الذات تتغير وجب عليها فعل ذلك لأنها، على مستوى معين أعمق، تقرر لأسباب وجيهة أن تتغير وبذا لا تتغير على ذلك المستوى بل تبقى هي نفسها على نحو منيع. يبدو من وجهة نظر هذا النموذج أنه على البديل أن يقر أن الذات لا تملك وحدة وبالتالي لا تملك وجوداً، بل تتكسر إلى ما لا نهاية وعلى نحو لا عقلاني في محاذاة تصدعات نص دريدا ولا نهائيته. يبدو لي أن الرعب الذي يميل بعض القراء إلى الشعور به في قراءتهم دريدا، شأنهم في قراءة نيتشه، ينشأ من واقعة أن دريدا، مثل نيتشه، يستحضر تهديد قصور الذات في النواة المنيعة للمداولة العقلانية التي تكوّن وفق النموذج العقلاني وحدة الذات.

وبَعدُ، عندما تُعلَن نظرية العقلاني عن الذات بهذه الصراحة الشديدة، أيمكن الدفاع عنها عن بعد؟ لنفترض، ملتفتاً إلى الماضي، أني تغيرت، بت شخصاً مختلفاً نوعاً ما، لنفترض أيضاً أنه يمكن أن نعزو ذاك التغيير إلى اللحظة التي انتهيت فيها إلى تقدير تلك القوة العقلانية لمحاجة معينة حق قدرها؟ فهل يمكن القول دائماً أنني اخترت عن عمد، من خلال نسق محاجات مضمرة على نحو أبعد نوعاً ما، لأصل إلى أن المحاجة التي نحن بصددها مقنعة؟ مؤكد لا؛ أو بالأحرى، ألن يكون مثل هذا الافتراض في غالبية الظروف هو نفسه افتراضاً توقيفياً؟ إذ يجب أن تنتهي الأسس التي تجعل من محاجة ما مقنعة في مكان ما. إن سأل سائل عما نجده مقنعاً في الأسس المقدمة لاستنتاج معين، فإننا ننتهي أن نصرح ثانية بهذه الأسس على نحو كسيح فقط. لأنها هي، وحدها، الأسباب التي تجعل لتلك المحاجة وزناً بالنسبة لنا. لقد ترنحت ثملاً مبتعداً عن نفسي ليس إلا، على جهل بالأنواع الأبولونية للسعار الديونيسوسي، على أثر الحدث المتعذر ضبطه لإنتاج المحاجة! في هذا السياق الذي هو، بطبيعة الحال، بوضوح طريقة جنونية في التعبير عن الأشياء. ولكن هل الأمر أقل جنوناً في سياق تغير طريقة نظر المرء إلى الأشياء التي يحدثها الأدب؟ حينما يتحدث المرء عن مثل هذه التغييرات التي تحدثها البلاغة، بالمعنى الحديث للمصطلح، يكون الإيحاء، بالطبع، أنها أنجزت بوسائل لا عقلانية أو ما دون عقلانية، من خلال الإقناع أو غسل الدماغ. ولكن، أيمكن صون ذلك جدياً، بالنظر إلى غنى العلاقات بين التخييل الأدبي الجاد والواقع؟ ولمّا يقيم وليم بليك في قصيدته

لندن علاقة بين:

كَمْ مِنْ صَرْخَةٍ كنّاسِ مَداخِنٍ
أرْعَبَتْها كُلّ كَنِيسَة مُسْوَدَّة؛
وتنهيدة الجندي المَنْحُوس
دَماً تنحدر على جُدْرانِ القَصْر.52

فهل ينبغي لنا أن نقول إنه ينقلنا إلى أرض أحلام مؤلفة من كلمات (حيث أعدُّها هي ما يتحدث هابرماس عنها على أنها "قوة العبارات المبتكرة للغة في الكشف عن العالم" التي تتحول إلى معناها الحقيقي في لغة واضحة)؟ أم أنه من باب أولى يقدمنا إلى تجميع قسري غاشم للأشياء التي نعرف تماماً أنها مترابطة في العالم الواقعي، على أننا نتمكن من أن نبقيها بعيدة عن بعضها ما فيه الكفاية في تفكيرنا ومشاعرنا اليومية إذ أن هذه الارتباطات تصبح غير واضحة ومخففة إن بقيت لافتة للنظر بأية حال؟ أجد صعوبة في إنكار أنه عندما يجبر المرء، كما تجبره الأبيات السابقة، على تذكر هذه الارتباطات والتأمل فيها، تكوّن التجربة ما لا يمكن للمرء إلا أن يدعوه محاجة بسبب من نوعية راديكالية بليك السياسية. يبدأ العقل والبلاغة، المحاجة والإحساس المعمق– مقولات لا يألو هابرماس جهداً أن يحجب فيما بينها– في أن تغشي الواحدة الأخرى في مثل هذا الشعر، لتكشف عن التواطؤ والاستنادات الخفية من النوع الذي سيقود المرء إلى أن يتوقعه في قراءته دريدا. الحق، أن هذه التغشية من صفات (أريد أن أقول) الأدب العظيم.

إذا كان على المرء أن يتحول إلى الراديكالية (ليطور ضرباً مختلفاً للذات إلى حد ما) كنتيجة لقراءته بليك، فمن الواضح، إذن، أن أي فعل أو خيار، سوء أكان عقلانياً أم فعلاً حراً، لن يتسبب في أن تنشأ تلك الذات من السابقة؛ الذات قبل– تاثير– بليك. من وجهة نظر الذات السابقة قد تكون آراء الذات الجديدة لعنة. ولعله لا يمكن للمرء أن يتنبأ من معرفة الذات القديمة إمكانية انبعاث الذات الجديدة. بعبارة أخرى، من وجهة نظر الذات "القديمة"، يوضح التغيير فقط أنماطاً من القلقلة واللانهائية هذه التي يجدها قراء دريدا العقلانيون مروعة. أمر لا يدعو إلى الدهشة، فما نتعامل معه هنا هو حدث النمو الشخصي حيث أن عقلانيته أو عدمها هي مسألة بعض تحكم ضمني تبذله الذات "القديمة"، بل هي قدرة الذات "الجديدة" في أن

تبنـي مـن جديد سيرورة التغييـر مـن حيث التصـور المعدل الخـاص بهـا عمـا يعد عقلانياً؛ بعبارة أخرى، تصور قد يكون أحد ثمرات التغيير بعينه الذي يجعله واضحاً. يبدو لي، الآن، للأسباب التي وضعت لها مخططاً هنا، والتي أسهبت فيها في مكان آخر،53 أن إعادة البناء ليست أصعب في حالة تغيير النظرة الشخصية الذي يسببه الأدب منهـا فـي حالـة تغييـر النظـرة الشخصـية الـذي تسـببه المحاجـة العلميـة أو الفلسفية. ويبدو لـي، إلى ذاك الحد، أن مقولات العقل والبلاغة التي يتهم هابرماس دريدا بأنه يخلط فيما بينها هي، إن لم تكن زائفة، على الأقل مقولات تظهر بتعمق الأنواع الدريدية للاشتراك الضمني.

قد تبدو هذه الطريقة في الدفاع عن دريدا ضد هابرماس أنها تجعل فكره يتبدى أقل راديكالية، وأقل فوضوية مما أُظهِرَ عليه غالباً في المجادلات بين النقاد الأدبيين التفكيكيين ومن هم ضدهم، التي احتكرت نقاش عمله حتى الآن.لكن أعتقد أن ظهور صراع الخندق الأخير بين العقل والفوضى الذي يسم هذه المجادلات انبثق جزئياً من سمة النظريات والمناهج النقدية– النقد الجديد الأمريكي بالدرجة الأولى– التي قاومها التفكيكيون. يرى النقد الجديد– موضوع سلسلة من التحذيرات لسنا في حاجة للخوض فيها هنا– أن العمل الأدبي يمتلك معنى من شأن الناقد أن يشرحه، ولكن لا تستطيع أية إعادة صياغة نقدية للنص أن تمنح ذلك المعنى بأكمله، ولكن تجربة قراءة كلمات النص، مع فهم كامل ودقيق، تستطيع أن تمنح المعنى بكامله ونهائياً. جادل النقاد التفكيكيون في الواقع، على غرار دريدا، أن فكرة المعنى الكامل للنص في اشتقاقه من تجربة قراءة رفيعة الثقافة ومطلعة على نحو مثالي (حتى لو فسر بوصفه معنى تعددياً يعانق الاحتمالات المتقابلة للتأويل) كانت أضغاث أحلام: ذاك أنه في طبيعة نص ما بوصفه نسيجاً من كلمات ذات علاقات حرون من اختلاف الواحدة مع الأخرى وإرجائها ومع علاقاتها مع النصوص الأخرى، لا يمكن الحيلولة دون انتثار المعنى من دون حدود. وقد رد النقاد ضد– التفكيكيون، بالطبع، أن هذا كان معادلاً للقول أنْ ليس ثمة نص يملك أي معنى، أو أي معنى واقعي، على الإطلاق. لكن، هل يمكن للمناقشات الجدلية أن تظهر الاختيار بين هذه الخيارات بوصفه حقاً أمراً حتمياً، والخيارات نفسها بوصفها مستنفدة؟ ولِمَ ينبغي أن نعتقد بنص أدبي له معنى فوق معاني كلماته وجمله ووراءها؟ لماذا لا نعتقد بدلاً من ذلك بقوة كل من إفقاد استقرار استجابات القراء وإثارتها، بدون وضع أي حد لسلسلة

الاستجابات التي قد تثار بطرق غير متوقعة بربط كلمات النص مع بعضها أو مع كلمات من نصوص أخرى؟ إن مثل هذه القيود غالباً ما يفترضها المقصد الخاص بالمؤلف. ولكن هنا، أعتقد أن دريدا على حق في أن ينكر، ليس ما نفهمه من أن المقصد الخاص بالمؤلف يصنع اختلافاً في التأويل، بل بأننا نستمتع بالوصول إلى المقصد الخاص بالمؤلف مهما يكن؛ إذ هو نفسه أكثر من مجرد شيء يصنعه التأويل (أي "تأثير الاختلاف والإرجاء"). فرضاً، قد نحتاج الكثير من إعادة التأويل لتحويل، لنقل، ستيرن Sterne من فاسق تنويري ساخر كما رأى فيه الفيكتوريون إلى نصراني ساخر ولكنه مخلص تماماً، غير أن، كما حاولت أن أبرهن في مكان آخر، هذا التحول في وجهة نظرنا نحو مقاصد ستيرن يستطيع أن ينظم محاجات قوية تماماً لصالح [التحول].54

خاتمة: دريدا، فتغنشتين، وأرسطو

لا يمكننا التغاضي عن الفكرة الأخرى التي يطرحها هابرماس ضد دريدا ومفادها أنّ التفكيكية بتقديمها نقداً مَحْضاً سلبياً للميتافيزيقيا ليس بمقدورها أبداً أنْ تَنْعَتِقَ بصرامة منها. على حدّ تعبير هابرماس: "يرث دريدا نقطة ضعف نقد ميتافيزيقي لا ينفلت من مقاصد الفلسفة الأولى. "فالإخفاق، بالطبع، سمة حتمية لموقع دريدا. لا انعتاق من الميتافيزيقيا لأنه لا انعتاق من اللغة ولأن الدافع إلى الميتافيزيقيا، إلى التسليم بالتماثل بين المقومات الأولية للواقع والمدلولات الأساسية للغتنا، مضمّن في التصوّر السوسيري للعلامة بوصفها توحيداً بين دال ومدلول.

والمرء يمكنه دفع ذاك النقد إلى مدى أبعد. حقاً، قد لا يكون ثمة طريقة، كما يجادل دريدا، في أن نؤسّس أساليب كلامنا على صنف معيّن من المدلولات، الممنوحة من خارج اللغة للوعي أو لأيّما شيء آخر، إذ ليس من طبيعة المدلول أن يُمْنَح من خارج اللغة. لكن، لم ينبغي على المرء أن يبيح لفكره التّقيّد، والحال أن دريدا كثيراً ما يبدو عليه، بتحليل سوسير للعلامة؟ لِمَ لا ينبغي على المرء أن يحذو حذو فتغنشتين في تأسيس طرقنا في استخدام الكلمات على الممارسات المفهومة ضمناً؟ ربما تكون القضية الـ 84 في النحو الفلسفي نصّاً فاصلاً هنا:

إنّ دور الجملة في الحساب التحليلي هو فحواها.

فمنهج لقياس – الطول، مثلاً– له علاقة بالنسبة لصحّة تقريرٍ ما عن الطول

تماماً كنفس علاقة فحوى جملة ما بصدق هذه الجملة أو زيفها55-.

وبخلق ممارسة، للقياس في هذه الحالة- وهي لا تحتاج إلى أكثر من مقارنة الحيز الذي تشغله أشياء متباينة على نحو نظامي عبر رؤية عدد المرّات التي نمدد فيها شيئاً آخر، موظّف قياسياً لهذه الغاية، قبالة الحيّز من أقصاه إلى أدناه – نقدّم أسلوباً لتحديد صدق أو زيف أيّ طرف من صنف القضايا التي لها شكل: طول m A n على أنّ A هو ما سنقارنه بشيء آخر و m معامل القياس (ما يُستخدم بانتظام في تأسيس مقارنات من هذا القبيل). إننا، بعملنا هذا، نستحضر مجموعة من العبارات الجديدة إلى الوجود بوصفها عناصر ممتلئة المعني في لغتنا: الطول، أطول من، مُعامِل الطول، وغيرها. مع ذلك، لم يستلزم منح معنى لكل عبارة من هذه العبارات ربط أيّ منها بكيان، مدلول، سواء أمُنِحَ هذا الكيان للوعي أم كوّنته اللغة. لقد استلزم ببساطة منح كلّ تعبير دوراً أو استخداماً معيّناً في سياق ممارسة هي بدورها لم تؤسّس على القواعد أو المقاصد بل ببساطة تأسّست على ما نفعله.

إنّ هذه الرؤية إلى الأشياء، كما بيّن هنري ستيتن، تقدّم عناصر متعادلة [وحدات متماثلة في تركيبها] لعدّة استنتاجات في فكر دريدا، بما فيها الميثولوجيا البيضاء. فبما أنّ المعنى يؤسّس على ما نفعله، وبما أنّ ما نفعله يمكنه أن يتغيّر وهو غير "مقيّد في كلّ مكان، مهما كان، إلى القواعد"، ليس ثمة جواب نهائي للسؤال عمّا هو المعنى "الخاصّ" لتعبير ما56. المعاني، في نظر فتغنشتين ودريدا، يتمّ التوسّع فيها داخل اللغة، إذ ليس ثمة علامة لها معنى مستقل عن باقي العلامات: "لفهم جملة ينبغي فهم لغة"57-. والممارسات التي تنتج صدق الشروط، حينما تفصل عن تلك الوظيفة، قد تنتج أيّ عدد استعارات -من النمط الذي يميّزه أرسطو بوصفه "من طريق القياس"58- لن تنتج أبداً، من خلال السيرورة التي يسخر دريدا منها بتورية على أنها الـ USURE، أيّة عودة لـ "الخاصّ"، ولن تنتج أبداً المعنى المشروط بصدقه59.

إلاّ أنّ فتغنشتين ليس نسخة كامبردج أو فيينا عن ديريدا، والتباين المركزي بينهما هو أنّ تصوّره عن الارتباط بين المعنى والممارسة، في المرحلة المتأخرة من فكره، قد حرّره من قبول أية نسخة من فكرة أنّ المعنى علاقة بين عبارة، علامة، وشيء آخر: مفهوم، مدلول، نسق صدق شروط. وحرّره أيضاً من الدائرة الفلسفية؛ "قارورة الذباب" إذا استخدمنا إحدى استعاراته، التي نطَنْطِن فيها سدىً عن فكرة

وجوب أن يكون من الممكن أن نلصق معنى محدداً بكل عبارة قائمة بذاتها في لغةٍ بناء على رأي مفاده أن هذه الغاية يمكن بلوغها من خلال التفاف عبر اللغة برمتها، والعودة ثانية. أشرنا آنفاً إلى إواليات اشتغال ثنائي الأفكار ذاك في ذهن المثالي برادلي. تلك الثنائية التي أصبحت، من طريق كواين، البديهة المؤسّسة للكثير من تفسيرات الفلسفة الأمريكية المعاصرة في محاولاتها الحديثة لربط دريدا بالموروث الكوايني. يحاول هذا الموروث التخفيف من حدّة المفارقة في المكوّن الثاني من الدائرة عبر جعل المهمة المعينة للمعنى إمبيريقية وشرطية، مجرد مسألة إمكانات التفسير على ضوء التصديق أو المخالفة الفطري. ويفعّل دريدا من جهته المفارقة لأهميتها قلت أم كثرت من خلال التشديد المستمر على أنّ الالتفاف عن طريق اللغة التي يمكنها وحدها أن تقودنا إلى معنى حاسم لعبارة قائمة بذاتها هو التفاف غير محدّد أو أقلّه التفاف طويل على نحو غير محدّد. لن تعود سفن المعنى محمّلة بغنى جديد للحرفيّ، للمعنى "الخاصّ" لأنها لن تعود البتّة.

أما في نظر فتغنشتين، فإنّ السفن ليست بحاجة لأن تشرع في الرحلة منذ البداية. نحن نعرف ما تعنيه طول 3X سنتيمترات إذْ نعلم أنّه بمقدورنا تحديد صدق أيّة جملة لها هذا الشكل أو زيفها بإنفاق مال ووقت متواضعين لشراء مقياس وحدة طول والكشف عن الكيفية التي نقيس بها. وما قد يحدث بالتالي لكلمة طول في رحلتها اللاحقة عبر الأدب والحياة لا يعنينا لأن هذه الرحلات ليست رحلات بحث عن معنى حاسم للكلمة يأخذ على عاتقه ثمناً ينبغي دفعه فقط بسبب من عودته الإشكاليّ، بل من بابٍ أولى هي بعثات لإقامة فرع منافذ وصناعات جديدة للمعنى مولّتها المصادر الأصلية للممارسة المؤسّسة.

إن الحركة التي تحرر فتغنشتين من المفارقة التي ولّدتها فكرة أن الكلمات يجب أن تصل إلى شيء ما غير ذواتها، ولكن تستطيع فعل ذلك فقط من خلال بعضها بعضاً، تحرره أيضاً من مشروع الميتافيزيقيا الغربية المتصوّر بوصفه سعياً وراء الحضور الممتلئ للمعنى ونهائيّته. بعبارة أخرى، أنّه متحرّر من الاشتراك شبه الطفيلي الذي، كما يشير إليه هابرماس عن حق، يربط التفكيكية بما تفككه وقد يربط بالطريقة نفسها مشاريع تحليلية معينة، مهما تكن علميّة في طموحها، إلى مشاريع عتيقة للميتافيزيقيا الغربية تنظر إلى نفسها بوصفها قد تجاوزتها.

تقود هذه الفكرة إلى أخرى. إن بقي فكر فتغنشتين خارج مشروع الميتافيزيقيا

الغربية ألن يكون ثمة بعض، أو كثير، ممّا اعتبر تقليدياً بوصفه فلسفة خارج هذا المشروع ضمن مدى سواء أقلّ أم كثر؟ إلى أيّ مدى يتوجّه عمل دريدا، ليس إلى الفلسفة الغربية، إنّما إلى اتّجاهات معينة في الفلسفة الغربية التي باتت لها الغلبة في القرن السابع عشر، في المقام الأول بفضل زخم الديكارتية، وبقيت على ما هي عليه إلى القرن الحالي؟ كيف يكون الغرب، في الواقع، فلسفة غربية، إلى أيّ مدى صمّم حصن لتهميش الآخر غير الغربي ولإقصائه، وإلى أيّ مدى هي نفسها خليط من سائر ضروب التأثيرات: النصرانية، العربية، اليهودية، الهندوسية؟ إنه موضوع ضخم لتقديمه في هذا المقام الأخير ممّا بدأ على أنّه مقدمة غير أنّه مضى، ربما، إلى أبعد من حدود دراسة من هذا القبيل. لعلّه بمقدور المرء الإشارة إلى أنّ مثل هذا الموضوع يمكن البدء به عبر إمعان الفكر عن قرب أكثر لمعالجة دريدا لأرسطو في الميثولوجيا البيضاء. إنّ هذا الـ أرسطو هو سلف الميتافيزيقيا الغربية؛ أعني، أنه في نظره، يملك إحساس القرن السابع عشر الفرنسي. وقد ظهرت طرق متباينة لقراءة أرسطو في أواخر الستينيات، عبر عمل جون جونز John Jones60–، مارثا ناسبوم Martha Nussbaum، مايلز بيرنيت Myles Burnyeat، هيلاري باتِنم Hilary Putnam، وغيرهم61. فباتنم مثلاً في مقالة لها بعنوان أرسطو بعد فتغنشتين62 تنفخ الحياة في أرسطوٍ يبدو، في استعداده أن يجعل الشكل تغزوه تقلّبات التجربة، قريباً من دريدا – أو فتغنشتين في مرحلته المتأخرة– أكثر مما هو عليه في ميتافيزيقيا الحضور.

وهؤلاء الكتّاب جميعهم على حدّ سواء، بتذكيرهم لنا بشعور من الغرابة الشديدة تجاه الطرق القديمة في التفكير مقارنة بنافذتنا المفتوحة، مثل فتغنشتين، على الآخر المهمش بطريقة لا تفعلها كتابة دريدا تماماً رغم استكشافها الساخط النفيس للحيل وخداع النفس في سيرورة التهميش.

❑

■ **المراجع**

1 *Christopher Norris, 'Deconstruction, Postmodernism, and Philosophy', in Derrida: A Critical Reader, ed. David Wood (Oxford, 1992), p.181. See Jacques Derrida, 'La Mythologie Blanche: La Métaphore dans le texte philosophique', Marges de la philosophie (Paris, 1972); trans. Alan Bass, under the title*

'White Mythology: Metaphor in the text of Philosophy', Margins of Philosophy (Chicago, 1982).

[واختصاراً من الآن فصاعداً سنشير إلى الأول بـMB والثاني بـWM].

2 Le Jardian d'Ēpicure, in 'Le lys rouge' et 'Le Jardian d'Ēpicure', vol.2 of Oeuvres complètes; ed. Jacques Suffle (Paris, 1968), p.416; trans Alfred Allinson, under the title 'Aristos and Polyphilos on the language of metaphysics', The Garden of Epicurus, in 'The Opinion of Jèrom Coignard' and 'The Garden of Epicurus', vol.4 of The Works of Anatole France, trans, Allinson et al. (New York, 1924), p.193.

3 l'âme possède Dieu dans le mesure ou elle participe de l'absolu' ('Ariste et Plyphile ou le langage mètapysique' p.193).

4 ("tout donne à croire").

5 ("fait partie d'une argumentation solide").

6 Nous les avons tirèes du temps et de l'space: elles ne valent plus cinq francs: elles sont d'un prix inestimable, et leur cours est ètendu infiniment' ('Ariste et Polyphile ou le langage métapysique' p.193).

7 Tous les mots du langage humain... reprèsentèrent dans leur nouveauté quelque image sensible' ('Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique' p.421).

8 'C'est en nommant le chemin droit et le sentier tortueux qi'on exprima les puremières idées morales' ('Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique' p.421).

9 C'est en nomman le chemin droit et le sentier tortueux qu'on exprima les premières morales' ('Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique' p.421).

1 0Par un sort bizarre, ces métaphysiciens, qui croit échapper au monde des apparences, sont contraints de vivre perpétuellement dans l'allégorie. Poètes tristes, ils décolorent les fables antiques, et ils ne sont que des assembleurs des fables. Ils font de la mythologie blanche' ('Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique' p.430).

11 Oxford English Dictionary, s. v. 'exergue'.

12 Adieu, cher polyphile, Je sors non persuadé. Si vous raisonné dans les règles, il m'aurait été facile de réfuter vos arguments'.

[وداعاً عزيزي بولفيل، إنني أغادر عن عدم اقتناع. لو أنك ساجلت حسب الأصول، لتمكنت من تفنيد محاجاتك بيسر تماماً.] ('Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique' p.340).

13 'Qu'il puisse y avoir au sens strict des métaphores mathématiques,

problème qu'il faut encore réserver' [على فرض أنه ثمة، بالمعنى الدقيق للكلمة، استعارات رياضية، فهي مشكلة ينبغي أن ندخرها في الوقت الحاضر.] *(MB. WM.) (p.262. p.220).*

14 Alfred Lord Tennyson, In memorian, ed. Susan Shatto and Marion Shaw (Oxford, 1982) stanza 50, 1. 7, p.76.

15 The Ellipsis of the Sun: Enigmatic, Incomprehensible, Ungraspable.

يركز هذا القسم على مناقشة أرسطو لمدى ملاءمة استخدام مصطلحات محددة في وصف الشمس، ويساجل بأن هذه المصطلحات التي نحن بصددها إنما هي وعلى نحو مزمن "تدل على الحذف": إذ تبقى "الشمس في حد ذاتها"، بقدر ما يتعلق الأمر في وصفنا لها، غامضة، لا يمكن للعقل أن يفهمها فهماً تاماً. والعنوان ذو التورية (ثقيلة الوطأة إلى حد ما) يربط 'ellipse' [إهليلج] مع المصطلح البلاغي 'ellipsis' [حذف بعض المعلومات في السياق السردي]. ولغوياً يبدو الأمر وكأن الشمس قد أزيحت عن حالة المركز الثابت إلى حالة كوكب سيار يتحرك "إهليلجياً".

16 "La Métaphore (metaphora) est le transport (epiphora) à une chose d'un nom qui en désigne une autre" (MB. WM.) (p.275. p.231).

17 Aristotle, The 'Art of Rhetoric, trans. John Henry Freese (Cambridge, Mass. 1967), 3.101410b11.

18 'Le propre des noms, c'est de signifier quelque chose.' Ibid. (p. 282. P.229).

19 Luding Wittgenstein, Philosophical Investigations, trans. G.E.M. Anscombe (Oxford,1953).

20 'Une essence rigoureusement indépendante de ce qui la transporte.' (MB. WM.) (p.273. p.229).

21 'L'idéal de tout langage... (est)... de donner à connaitre la chose même'. Ibid. (p.295. p.247).

22 'Un dicours qui se donne pour non métaphorique'. Ibid. (p.318. p.266).

23 'Une nom propre d'une chose unique'. Ibid. (p.291. p.244).

24 'Cet idéal aristotélicienne, aucune philosophie, en tant que telle, n'y a jamais renoncé. Il est philosophie'. Ibid. (p.295. p.247).

25 Peter Hylton, Russel, Idealism, and the Emergence of Analytic Philosophy (Oxford, 1990) p.65.

26 'L'opposition classique... de la métaphore et du concept' ('MB', p.314 'WM', p.263).

27 Ibid. (p.323. p.270). 'la métaphore est... déterminée par la

philosophie comme perte provisoire du sens, économie sans dommage irréparable de propriété, détour certes inévitable, mais histoire en vue et dans l'horizon de la réappropriation circulaire du sens propre'.

[يضع مترجم الأصل الفرنسي مفردة 'the proper' ترجمة لـ 'propriété' (م)]

28 Ibid. (p.261. p.218). (la métaphore reste, par tous ses traits essentiels, un philosophyème classique, un concept métaphysique).

29 Ibid. ('WM', p.236). 'Tout ce qui, dans la théorie de la métaphore, s'ordonne à ce système de distinctions, ou du moins à son principe, semble appartenir à la grande chaine immobile de l'ontologie aristotélicienne, avec sa théorie de l'analogie de l'être, sa logique, son épistéologie, plus précisément avec l'organisation fondamental de sa poétique et de sa rhétoriue'. [MB, p.281].

30 Ibid. (p.289. p.242).

31 'Une chaine longue et peu visible' ('MB', p.289; "WM', p.242).

32 Ibid. ('WM', p.228) 'Il est impossible de dominer la métaphorique philosophique, comme telle, de l'extérieur, en se servant d'un concept de métaphore qui reste un produit philosophique'. [MB, p.272].

33 See Derrida 'Les Fins de L'homme', Marges de Philisophie, pp.129-64; trans. Under the title "The End of Man', Margins of Philosophy, pp.109-36.

34 'Cette différance... don't je viens de dire qu'elle pèse, d'une pression sourde, croissante et menacante, sur l'enclos de la collocuton occidentale' (ibid., p.133; p.113).

35 'La métaphysique-mythologie blanche qui rassemble et réfléchit la culture de l'Occident' (ibid., p.254; p.213).

36 See Geoffrey Bennington and Derrida, Jacques Derrida, trans. Bennington (Chicago, 1993).

37 Bennington and Derrida, Jacques Derrida, p.102.

38 See Bernard Harrison, 'Deconstructing Drrida', Comparative Criticism, no.7 (1985); 3-24, rpt. In Harrison, Inconventent Fictions: Literature and the Limits of Theory (New Haven, Conn., 1991), pp.123-43.

39 Samuel C. Wheeler III, 'The Extension of Deconstruction', The Monist 69 (Jan. 1986): 7.

40 Wheeler, 'Indeterminacy of French Interpretation: Drrida and Davidson', Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson, ed. Ernest LePorte (New York,

1986), p.480. Ibid., p.487.

42 Irene E. Harvey, 'Derrida and the Issues of Exemplarity', in Derrida, p.195.

43 See Michael Dummett, The Seas of Language (Oxford, 1993), pp.xii-xiii.

44 Rorty, Objectivity, Relativism, and Truth, pp.212-13.

45 Davidson 'On the Very Idea of A Conceptual Scheme', Inquiries into Truth and Interpretation (Oxford, 1984), p.198.

46 Jurgen Habermas, 'Excursus on Leveling the Genre Distinction between Philosophy and Literature', appendix to 'Beyond a Temporalized Philosophy of Origins: Jacques Derrida's Critique of Phonocentrism', The Philosophical Discourse of Modernity. Trans. Fredrick Lawrence (Cambridge, Mass., 1987), p.188.

47 Ibid. p.199.

48 Ibid. p.199.

49 Ibid. p.201.

50 Ibid. p.205.

51 Henry State, Wittgenstein and Derrida (Linclon, Nebr., 1984), p.146.

52 William Blake, 'London', Songs Of Experience (1794), The Poetry of William Blake, ed. David V. Erdman (Garden City, N.Y., 1970) ll. 9-12, p.27.

53 See Harrison, Inconventient Fiction.

54- See Harrison, "Sterne and Sentimentalism", in Commitment in Reflection: Essays in Literature and Moral Philosophy, ed, Leona Toker (New York, 1994), pp.63-100

55- Wittgenstein, Philosophical Grammer, trans. Anthony Kenny, ed. Rush Rhees (Oxford, 1974), &84, p.130.

56- Wittgenstein, Philosophical Investigation, &84.

57- Wittgenstein, Philosophical Grammer, &84, p.21.

58- Copmare Harrison, "The Truth About Metaphor", Philosophy and literature 10 (apr. 1986): 38-5.

59- Aristotle, Poetics, 1457. b6-7.

60- See Jhon Jones, On Aristotle and Greek Tragedy (London, 1962).

61- For Burnyeat and Nussbaum, see among others, Essays on Aristotle,s "De Anima" ed. Martha Nussbaum and Amelie Okesenberg Rorty (Oxford. 1992). See also Nussbaum, "saving Aristotle,s Appearances,. The Fragility of Goodness: Luck And Ethics in Greek Tragedy and Philosophy (Cambridge, 1986). See

also Guy Robinson, Philosophy and Mystification (New York, 1998) chap. 1.

62- Hilary Putman, "aristotle after Wittgenstein,. in Words and Life, ed. James Conant (Cambridge, Mass., 1994), pp. 62-81.

❑❑❑

سـوريـة ونـحـن

تأليف : جان بوتيرو

■ ترجمة : لطيفة ديب ■

هذا العنوان ليس واضحاً جداً وعليّ أولاً أن أوضحه وأشرحه. أية "سورية" يقصد به؟ وماذا تمثل كلمة "نحن"؟

أنا لست سوى مؤرخ، وبصفتي كذلك أنا أجهل كل السياسة المعاصرة بما هي عليه، كما أجهل كل المشكلات الوطنية والدولية القائمة اليوم والمتعلقة ببلدي والبلدان الأخرى وببلدكم بالذات، فالأمر لا يتعلق هنا إلا بـ "سورية القديمة". ولما كنت -وهذه أيضاً نقطة ضعف مؤسفة- عالماً بالآشوريات، أي أن دراساتي تقتصر على بضعة آلاف من السنين السابقة على التاريخ الميلادي، فالزمن الوحيد المألوف لديّ هو حتماً كل ما يخص تلك الحقبة من السنين وبعبارة أخرى -وسوف تفهمونني على نحو أفضل بعد قليل- إنه عهد "سورية الأكثر قدماً": إنه أقدم وضع معروف عن بلدكم.

وما أقصد بكلمة "نحن" فهو ما نحن مجتمعون من أجله -أنتم وأنا- أي الحضارة، أسلوب العيش، والرؤية والتفكير الذائع لديكم، أنتم أهل الشرق الأدنى وفي البلدان الغربية، الحضارة التي تسمى "غربية" لكنها تشكلت أولاً هنا. هذا على الأقل ما أريد أن أبينه لكم.

والسؤال الذي أطرحه على نفسي والذي ينبغي أن أجيب عنه هو التالي: ما هو الدور الذي لعبته "سورية القديمة" قبل الميلاد، في مولد وتشكل وبناء وتطور حضارتنا المشتركة؟ إنه واقع، على الرغم من اختلافاتنا الطبيعية والتي لا يمكن تجنبها، من حيث اللغة والخيال، والمشاعر والمصالح، وشكل الحياة وتثمين الأشياء

وكذلك بعض الذكريات والمنعطفات الأكثر مباشرة في تاريخنا، إنه واقع مشترك حقاً بيننا أنتم ونحن، على الأقل في خطوطه الكبرى، إنه حضارة مشتركة. ستوافقونني الرأي حول هذه النقطة لو قمتم ذات يوم بزيارة "الشرق الأقصى"، "الصين" و"اليابان" لا بل "الهند" وحسب، ورأيتم تلك الشعوب التي تسمى "بدائية".

عندئذ ستدركون كم يختلفون عنا في معيشتهم ومشاعرهم، وتفكيرهم، بعبارة أخرى ستدركون كم نحن متقاربون –أقصد نحن الغربيين وأنتم– ثقافياً وإلى أي درجة نشكل أسرة حقيقية من العقول، ونتقاسم، كل من جهته، كل على طريقته، كمية من الخبرات المتوارثة:

وما ينبغي أن أعرضه لكم هنا هو إجمالاً الدور التاريخي الذي شغله بلدكم "سورية" ومواطنوكم القدماء في تكوين وإقامة ونقل هذا الإرث القديم الذي ما زلنا نعيشه منذ أقدم العصور التي أمكننا معرفتها.

قبل بضع سنين، الأستاذ "فرانسوا زبآل" ذو العقل الثاقب والفطن والخيّر، ومدير "معهد العالم العربي" في "باريس"، طلب إلي أن أشرح لمستمعيه في ثلاثة أو أربعة دروس، الدور الأول الهام الذي قام به الشرق الأدنى القديم في نشر هذه الحضارة المشتركة. وقد نشرت تلك المحاضرات عند "ألبين ميشيل"، قسم "مكتبة الأفكار"، بعنوان "الشرق القديم ونحن". وإذ أوليت اليوم تلك المحاضرات مزيداً من الاهتمام اختصرت العنوان فلم يعد "الشرق القديم ونحن" بل "سورية القديمة ونحن".

لكن، قبل كل شيء، بما أن المقصود هو الماضي، بل الماضي السحيق، فماذا نعرف عنه؟ كيف يمكننا معرفته بما أنه لم يعد موجوداً لدينا، لا أمام أنظارنا ولا في ذكرياتنا؟ أظن أن أحد أمثالكم يقول "الماضي ميت" وبذلك لم يعد في متناولنا فهو خافٍ عنا كلياً. المؤرخون وحدهم يمكنهم بلوغه بفعل مهنتهم. ولا يدركونه إلا من بعيد، بمواربة وبأسلوب غير مباشر، من خلال ما وصلنا عنه وما زال قائماً حتى يومنا. وأجمعه في فئتين.

ثمة أولاً ما نسميه "آثار" صنعتها أو عدّلتها اليد البشرية. "بقايا آثار" كما نسميها لكونها قديمة أو جديرة بالإجلال. خرائب أماكن سكنية وأبنية من مختلف الأنواع، أدوات منزلية متواضعة أو ثمينة، تستعمل في الحياة اليومية، إنجازات فنية من جميع الأصناف.. ولا يخلو منها بلدكم، فالجميع يدرك ذلك منذ أقدم العصور ("ماري" و "إبلا"...) وحتى عطفة عصرنا ("بصرى"...) وفي قلب العصور

الوسطى، الكثير من الروائع السورية (القلاع...). ومن الذي لم تخلب لبه كنوز متاحفكم العظيمة في دمشق وحلب واليوم في دير الزور؟

غير أن هذه الآثار لن أستنطقها مباشرة لضيق الوقت وبخاصة لكونها تظل غامضة في أغلب الأحيان مع أنها بليغة الأثر من حيث رؤيتها وملمسها واتصالها المباشر بالماضي الذي وصلتنا منه مباشرة.

فأجمل تمثال لا يقول لنا اسمه ولا من يمثّل. لماذا؟ في الحقيقة، لا سيما وأنه علي أن أنظر إلى الأشياء من بعيد ومن أعلى، لن ألجأ إلى هذه الآثار فهي تُشهر الماضي لكنها لا تشرحه.

ثمة ما يسميه المؤرخون "الوثائق". إنها وحدها التي تستطيع أن تظهر ذلك الماضي وتقوم بدور "الكاشف" فتظهر الحقائق التي وجدت في الزمن الغابر والمنسي. ويقصد المؤرخون بـ "الوثائق" ما كان مكتوباً، بإيجاز أو بإسهاب بيد أناس شهدوا هذا الماضي فوصلت إلينا في لغة نستطيع قراءتها وفهمها. فهي –أعني الوثائق– تحمل إلينا بالتفصيل الكلمات الخاصة والخطب التي ألفها أو كتبها أولئك الشهود، كل على طريقته.

لقد غيّبهم الموت غير أنه ما زالوا يحدثوننا، فالكتابة ثبّتت وحفظت كلامهم شأنها شأن الجمّادة. فكل ما سأقوله لكم سأستقيه إذن من هذه الوثائق التي تعلمت من المؤرخين قراءتها ودراستها واستنطاقها ومقاربة بعضها من البعض الآخر وتثبيتها حرصاً على صحتها وحقيقتها. ولا جرَم أن اللوحة التي نرسمها للماضي باستعمال تلك الوثائق، تظل وفق الاستعمال، ذات ثغرات وغير تامة. فليس كل ما جرى في الماضي قد كتب، وليس كل ما كتب قد حفظ، وليس كل ما حُفظ قد عثر عليه (بعد). غير أن المؤرخين ضليعون في المهنة والطرائق، فقد تعلموا منذ زمن بعيد كيف يستعيضون، إذا أمكنهم ذلك، عن هذا العوز بمقاربات وتشبيهات واستنتاجات وتخمينات صائبة. فأنا لا أستخدم الحيل أو أتكلم جزافاً عندما أرمي أن أصل بكم إلى ذلك الماضي والأحداث البائدة والمنسية، وأن أعيد أمام أنظاركم، إلى حدّ ما، حتى لو كان "مرسوماً بالنقط"، بنظرة إجمالية على الأقل، مسار الأحداث التي انطلقت فيما مضى، من بعيد لتصل إلينا. لهذا سيكون في استطاعتي الإجابة عن السؤال الذي طرحته، محاولاً أن أشرح لكم، إجمالاً، المكان الذي شغله بلدكم فيما مضى في إبداع وإنشاء حضارتنا المشتركة، سأستطيع ذلك لا سيما وأن "أسلافنا" في

الشرق الأدنى خلفوا وراءهم، عدا عن المجموعة المدهشة من كافة أنواع الآثار، أكداساً خارقة من "الوثائق".

كلمة وجيزة أود أن أقولها حول هذا الموضوع. فلنعد إلى ما سبق أن قلته حول مهنتي "علم الأثريات الآشورية".

في مطلع القرن الفائت، أخذ بعض العلماء يهتمون جدياً ببلد منسي تماماً منذ بدايات التاريخ الميلادي: إنه "ميزوبوتاميا" أو بلاد ما بين النهرين أي ما بين دجلة والفرات. وبعد خمسين عاماً من الجهد والسعي الحثيث والنبوغ، عثروا على الأسرار المفقودة، أسرار الكتابة العجيبة، المعقدة، التي كانت سائدة في ذلك البلد والتي تسمى "المسمارية" –بسبب أشكال حروفها التي تشبه "الزوايا" و "المسامير". كان لا يزال بعضها موجوداً في بعض الأماكن من ذلك البلد وحواليه، وعلى الحواجز، محفوراً على قطع من القرميد، على لوائح صغيرة من الفخار. وبعد الخط المسماري بعث العلماء أنفسهم اللغتين اللتين وضعتهما على التوالي الكتابة المسمارية. لم يكن ثمة أدنى ارتباط بينهما، وكانتا مختلفتين اختلاف اللغة الصينية عن العربية، ومع ذلك سموا الواحدة "السومرية"، والأخرى أسموها أولاً "الآشورية"، لأنه كان قد ساد المعتقد بأنهم عثروا على آثار الآشوريين المرعبين الذين تتحدث عنهم التوراة (ولهذا السبب سمي العلماء المختصون بهذه المادة التاريخية "علماء الأثريات الآشورية". أما اليوم فنقول إنها اللغة "الأكاديّة". ولم يطل الأمر بأولئك العلماء حتى تبينوا أن اللغة "الآشورية–الأكادية– وهذا ما سهل الفهم والبعث– قدمت كمية من الكلمات والخطوط الألسنية المشتركة بين "أسرة" بكاملها من اللغات المسماة "سامية" –الكنعانية والآرامية والعربية الجنوبية والعربية–التي، كما تعلمون، تؤلف "أسرة" –بكل معنى الكلمة– من اللغات الهندية الأوروبية، والرومانية، والأريوسية، والجرمانية، والسكاندينافية واليونانية...

إن أعمالاً طويلة الأمد كهذه، تناولت حلّ الخطوط أو الرموز ووُفّقت في غايتها تلك، هذه الأعمال نجحت في جذب الأنظار حول هذا البلد المنسي كلياً، وبدءاً من العام 1840، بوشر بحفريات أثرية هامة متلاحقة ومتضاعفة، لله الحمد، حتى يومنا هذا. فألقى علماء الآثار الضوء، ليس فقط على عدد كبير من الآثار، بل على "وثائق" بلغت عشرات الألوف، كانت تلك (وقد رأيتم ذلك بالتأكيد في واجهات متاحفكم لأن الكثير من تلك الوثائق وجدت في بلدكم)، لويحات صغيرة من الفخار

تسمى "الرقم" مجفّفة أو مشويّة كانت تستخدم آنذاك في الكتابة وقد حفر عليها الكتّاب الأقدمون، مستخدمين القصب المدبّب، "الزوايا" و "المسامير التي تشكل كتابتهم المسمارية معبرين بذلك عما يقصدون. لم يقم أحد، على ما أعلم، بإحصاء تلك المحفوظات الميزوبوتامية الضخمة التي عثر عليها خلال قرن ونصف من الأبحاث؛ لكن، بقدر ما تسمح به الرؤية وبدون مجازفة يمكن تقدير ذلك بنصف مليون قطعة. إنها كمية لا يُستهان بها، لا سيما وأن بينها رُقُماً طويلة جداً. وقد تنوعت محتوياتها كثيراً: مخطوطات أعمال، مخطوطات اقتصادية وإدارية، بيانات بالموجودات المخزونة، وبطاقات إخراج من المخازن، أو إدخال بضائع إلى المخازن، عقود ومعاهدات مختلفة؛ اتفاقات دولية، رسائل رسمية أو خاصة، قصص تاريخية أو خيالية، أمثال ونصائح بالسلوك الجيد، أشعار وأبحاث، قصص، خرافات وأساطير؛ أناشيد وصلوات، وكذلك طقوس الحفلات الليثورجية؛ وأنماط من "المؤلفات" القانونية، والرياضية، والطبية، والفلكية، والنحوية، والمعجمية؛ كتابات وجيزة في صنع البيرة والعطور والأصباغ والزجاج ومجموعات من طرائق الطبخ... هذه المخطوطات تهمّ بالطبع بلد المنشأ، "ميزوبوتاميا"، وكذلك بلدان الجوار وعلى الأخص، "الشرق"، والقسم المتوسط الغربي من إيران الذي يسمى "عيلام"؛ وفي الغرب حتى "البحر المتوسط، أي بلدكم "سورية".

بواسطة وثائق مكدّسة كهذه، نجيد قراءتها وفهمها، يمكننا اليوم أن نلقي بثقة نظرتنا كمؤرخين حول هذا الماضي الذي انقضى، وأن نطرح السؤال الذي سبق أن عرضت له وأن نحاول الإجابة عنه كي نطلع على الدور القديم الذي لعبته "سورية" في أقدم مرحلة من مراحل الشرق الأدنى وفي انتشار حضارتها الموغلة في القدم والتي انبثقت عنها حضارتنا.

لكن، بما أن الأمر يتعلق بتاريخ طويل وبحضارة شاملة، فمن الحكمة ألاّ نتأمل الأمور إلا من علو معيّن وببعض الرجوع صعداً عبر الزمن وعدم الاستفاضة بالتفاصيل، لا سيما وأن محاولتنا ليست ممكنة إلا بدءاً من زمن معين هو نهاية الألفية الرابعة قبل الميلاد. لماذا؟ لأن تاريخ الوثائق الأولى التي في حوزتنا يعود إلى تلك الحقبة ولأن ما يسبق هذه الفترة هو، في نظرنا، الظلام الدامس المسمى عصور ما قبل التاريخ حيث جرت أمور كثيرة دون أن نتمكن من معرفة شيء عنها إلا بواسطة التخمين، فعلى قول علماء الآثار ظهرت الكتابة الأولى بالضبط في القسم

الجنوبي من "ميزوبوتاميا" ولولاها لما كان ممكناً وجود وثائق ولا تاريخ.

مـاذا نعـرف، مـاذا يمكننـا أن نعـرف عـن أقـدم تـاريخ "الشـرق الأدنـى" و "ميزوبوتاميا" و "سورية" بدءاً من الألفية الرابعة قبل الميلاد؟

في ذلك الزمن، بعد الجفاف التدريجي لما كان –حتى حوالي الألفية السادسة قبل الميلاد– المجرى الكبير للنهر الأوحد الذي كان يغطي في البداية كل مساحة البلد، تحوّل ذلك المجرى إلى قرى صغيرة متواضعة، سكنها أناس قليلو العدد لا نعرف عنهم أية معلومة أكيدة أو واضحة بما أنهم لم يتركوا سوى بعض النصب الآثارية: فلم يبلغنا شيء عن علاقاتهم العرقية والثقافية أو عن أماكن منشئهم أو عن تاريخهم سوى بصيص مما يتعلق بحياتهم المادية.

أما خلال الألفية الرابعة، وربما قبيل ذلك بقليل، أخذت الأمور تتحرك، من وجهة نظرنا نحن المؤرخين، ولمزيد من الإيضاح، في القسم الجنوبي من البلد (حسب جغرافيا ذلك الزمن، إنها منطقة "بغداد" و"الخليج العربي")، هذه البقعة التي ستظل مسرح الأحداث لتاريخنا.. فقد ظهر فيها بطلا التاريخ العظيمان وأعني بهما الشعبين اللذين تمكن علماؤنا من فهم لغتيهما السومرية والأكادية.

إننا نطلق لفظتي سومريين من جهة وأكّاديين من جهة أخرى على أولئك الناس الذين كانوا يتكلمون هاتين اللغتين والذين يختلفون فيما بينهم كما يختلفون من حيث اصطلاحاتهم اللغوية.

يظل "السومريون" في نظرنا محاطين بسر عصيّ على الفهم، من أين جاؤوا؟ متى؟ لماذا؟ كيف؟ إلى أي فرع عرقي ولغوي ينتمون؟ وكثير من الأسئلة تظل دون إجابة. يبدو لنا أول الأمر أن أولئك "السومريين" قد استوطنوا جزءاً من "ميزوبوتاميا" قريباً من "الخليج العربي"، غير أن أسطورة، عُرفت فيما بعد في ذلك البلد لم يوجد لها سابقات، استشهد بها بطيبة خاطر لأن الأساطير والخرافات تحمل في طياتها ذكريات موثوقاً بها وثمينة جداً، إنها أسطورة "الحكماء السبعة" التي تصوّر لنا "السومريين" غزاة قليلي العدد "جاؤوا من البحر" وعلى عدة مراحل. ويُفترض أنهم علّموا سكان البلد، الذين كانوا لا يزالون متوحشين، "الكتابة والعلوم والتقنيات بكافة أنواعها وتشييد المدن وبناء الهياكل والقضاء والهندسة وزراعة الحبوب وجني الثمار وإجمالاً كل ما يشكل الحياة المتحضرة". إنها، حرفياً، ما كتبه، حوالي العام 300 قبل الميلاد، باللغة اليونانية وفي كتاب ذي شأن وجدير بالثقة، كاهن بابلي يدعى "بيروز"

وقد لخص فيه الموروث الهام في بلده.

من هذه اللوحة التي رسمها، يمكننا أن نستنتج على الأقل، أولاً أن السومريين غرباء عن "ميزوبوتاميا" وقد جاؤوا فيما مضى ليستوطنوها، وأنهم قدموا من البحر، وبعبارة أخرى، من "الجنوب" على الأرجح، وقد اجتازوا الضفة الإيرانية من "الخليج العربي"، هذه المعلومات قيمة، لكنها لا تشبع جوعنا حول العديد من النقاط.

وعبثاً نبغي معرفة المزيد. من جهة أخرى، الأسطورة ذاتها –"أسطورة الحكماء السبعة"– تفيدنا أن "السومريين"، على صعيد الزراعة، كانوا متقدمين جداً عن سابقيهم من سكان البلد، ومنذ وصولهم –وصول السومريين– كانوا حائزين على مكتسبات حقيقية ثمينة، تقنية وفكرية، كما كانت حياتهم "حياة متحضرة" انتقلت شيئاً فشيئاً إلى سابقيهم البدائيين وإلى مجاوريهم.

فيما يخص النقطة الأولى، أصل "السومريين"، لسنا نعرف المزيد عما أفادتنا به "أسطورة الحكماء السبعة". وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما نعرفه من التاريخ اللاحق لهذا البلد، أمكننا أن نستنتج على نحو مشروع أن "السومريين" بعد أن وصلوا إلى موطنهم الجديد قطعوا علاقاتهم بمسكنهم السابق وأبناء جلدتهم الذين تركوهم فيه. إذ إنهم، على حد علمنا، لم يتلقوا منها أقل مدد (بخلاف "الساميين"، كما سنرى بعد هنيهة)، الأمر الذي سيكون نقطة ضعفهم المشؤومة وسبب زوالهم.

أما تفوقهم الثقافي، بل الفكري، فقد حصلنا على أدلة وافرة حول ذلك. إذ إن متكلمي لغة ما، عندما يستعيرون من لغة الآخرين اسم شيء ما، إنما يفعلون لكونهم أخذوا عنهم هذا الشيء الذي استعاروا اسمه (فقد أخذنا، نحن الفرنسيين، كلمة كيك Cake وعطلة نهاية الأسبوع Week-end عن الإنكليز)؛ فالمفردات المتوارثة في "ميزوبوتاميا" تكثر فيها الألفاظ السومرية التي ترجع إلى مسلّمات ثقافية اتضح أنها مستعارة من متكلمي تلك اللغة التي كانوا أوائل مكتشفيها ومستعمليها. وسيكون لديكم بعد قليل، أدلة إضافية على تفوق "السومريين" الجليّ في الحضارة ونتائج ذلك على تاريخ البلد وثقافته وبالتالي على تاريخنا.

على أي حال، وفق ما تقول "أسطورة الحكماء السبعة"، لم يجد "السومريون" لدى وصولهم سوى مجموعة سكان "بدائيين"، فاضطر "السومريون" إلى تثقيفهم وأقلمتهم كما يقول علماء الإناسة. قد يكونون منحدرين من أوائل واضعي اليد على البلد، المجهولين والذين لا نعرف عنهم شيئاً ولا نستطيع أن نقول فيهم شيئاً. غير أنه

ثمة احتمال أن يكونوا وجدوا أنفسهم وجهاً لوجه مع أقدم متكلمي اللغة الأكادية الذين نسميهم "أكّاديين" ونحن نعرف عن هؤلاء أكثر مما عرفنا عن مثقفيهم "السومريين". أولاً وبخاصة لأنهم عند التقائهم هؤلاء كانوا في مستوى ثقافي متدنّ إذ إنهم اضطروا إلى أن يتحضروا. ونعرف أيضاً علاقاتهم اللغوية. فإذا صدقت لغتهم، هم "ساميون" بل أقدم "الساميين" الذين نعرف لأن أسماء العلم للبعض منهم وصلتنا بوثائق تعود إلى ما بعد نهاية الألفية الرابعة بقليل.

وفيما بعد، لم يكف الناس يلهجون بذكر المنحدرين من أولئك "الساميين" وقد امتلأ تاريخنا بذكرهم حتى يومنا هذا، في الشرق الأدنى، أولاً –بما فيه "سورية"– وفيما بعد، برهنوا دوماً عن حيويتهم وشخصيتهم وقوتهم. لقد ضاعوا في ظلمة ما قبل التاريخ، ففقدنا جذورهم، وأصبحوا مشكوكاً في أمرهم. من جهتي، فكرت دوماً أنه، من أجل تخيلهم، ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أن اللغة السامية تمتُّ عن كثب –كما هو الحال لدى اللغات الهندية –الأوروبية فيما بينها– من جهة إلى اللغة المصرية القديمة ومن جهة أخرى إلى اللغة البربرية. ولما كان التقارب في اللغات يفترض، وفق ما هو معروف، الجوار والاتصال بمتكلمي تلك اللغات، –وهذا رأيي أيضاً– ثمة أكبر الاحتمالات في أن تكون الأرض الخاصة بساميّ ما قبل التاريخ، وبـ "الساميين" الأوّلين، كما يقول العلماء، هي أولاً "شبه الجزيرة العربية"، البلد الذي نعرف عنه أنه، مثل "الصحراء الأفريقية"، كان سهوباً قابلة للسكنى تماماً، ثم جفت في نفس الوقت وبفعل الأسباب ذاتها التي نتج عنها جفاف كمية الماء التي كانت تغطي في الأصل كل الحيز الميزوبوتامي، عندئذ أصبحت الجزيرة العربية على ما هي عليه –صحراء غير قابلة للسكنى. وساكنوها، الذين نعرفهم على أنهم أجداد "الساميين"، نزحوا تدريجياً إلى أطرافها حيث كان العيش ممكناً، أي إلى الأقسام الساحلية منها والتي تحيط بشبه الجزيرة، وفي الشمال، المروج الشاسعة التي كانت تشكل المنطقة الانتقالية مع الأرض المرجّبة والتي كانت تحد الحيز الذي سيصبح فيما بعد بلدكم "سورية". إذن، في هذه المساحات الشاسعة، استقر "الساميون" العريقون في القدم، قبل التاريخ، وتكاثروا من جيل إلى جيل. وعمل المقيمون منهم في زراعة أراضيهم؛ والذين ظلوا رحلاً، وهم أكثرية، كانوا ينتقلون مع قطعانهم من مرعى إلى مرعى. ومن بين هؤلاء الذين يمارسون حياة الترحال، كثيرون، عبر بعض القرون وبشكل "أفواج" متتالية نجهل دوافعها الخاصة، جذبتهم الأرض الخصبة

وثروة الأراضي الغنية بالطمي، حيث يمكنهم، ليس فقط تربية الخراف والماعز وغيرها بكثافة، بل زراعة الحبوب بكثرة، عدا عن الثروات الهامة الأخرى كالتمور، وكان عليهم، من أجل الوصول إلى مواطن الثروة تلك، أن ينزلوا متبعين مجرى الفرات الذي يقود مباشرة إلى أراضي "ميزوبوتاميا" العليا –وربما سارت الأمور على هذا النحو قبل أن يندفعوا شيئاً فشيئاً نحو الجنوب. غير أنه لا شيء يلقي الضوء على تلك البدايات إلا استنتاجاتنا الواهية.

كان المهاجرون، قبل أن يندمجوا عاجلاً أو آجلاً، في حضارة البلد، يحافظون أولاً، وهذا أمر طبيعي، ليس فقط على عاداتهم الموروثة ومستواهم الثقافي، بل على لغتهم أيضاً. كانوا يبقونها على ما هي عليه من التطور في فترة ترحالهم تلك. وعبر التاريخ الطويل، تاريخ "ميزوبوتاميا"، خلال ثلاثين قرناً، لدينا الأدلة الموثوق بها على قدوم أولئك المهاجرين في عدة "أفواج" متتالية قليلة أو كثيرة العدد: "العموريون"، الذين نسميهم هكذا تبعاً للغتهم، نزحوا حوالي الألفية الثالثة؛ وبعد ألف سنة أخرى، "الآراميون". فلا شيء يحول إذن دون التفكير بأن حركة هجرة كتلك قد تكون بدأت قبل ذلك التاريخ أي منذ الألفية الرابعة، وحتى الخامسة، وأن يكون أولئك المهاجرون هم "الأكاديين" وأن يكون "السومريون" واجهوهم في أماكنهم.

لقد خفيت عنا كلياً ظروف التقائهم؛ أما أن يكون حدث ذلك اللقاء فأمر لا شك فيه إذ إن كل ما تبع ذلك اللقاء يؤكده على نحو جلي. وقد تشكلت بعيد ذلك اللقاء وحدة دامت طويلاً بين "السومريين" و"الساميين الأكاديين" الذين توافقوا فيما بينهم فكان ذلك بداية الحضارة الميزوبوتامية التي أنشؤوها فوحدوا ثرواتهم الثقافية. وحول هذه النقطة، معروف لدينا أن "السومريين" كانوا أغنى بكثير.. لكن "الأكّاديين" لم يصلوا صفر اليدين. يشهد بذلك، على سبيل المثال، استعراض الكلمات التي أخذها عنهم "السومريون" والتي تنطوي على اعتماد المسلمات الثقافية المطابقة: "الراعي"؛ "الفارس"؛ "الخادم"؛ "المعركة"...

وعقب اتحادهم وتشكيلهم شعباً واحداً، تزود أولئك الناس بتنظيم سياسي متين ومستمر: إنه نموذج ملكي بشكل رئيسي. إنه الشكل الأكثر جدارة بتأمين فعالية السلطة والتخطيط، بخاصة، وكذلك إنجاز الأعمار العظيمة التي لا غنى عنها والتي تؤمن أفضل موارد الفعاليات المشتركة. فقد حفروا شبكة أقنية أطالت مجرى النهرين دجلة والفرات وجعلتهما يلتقيان فيعوضان بذلك شح الهواطل من أمطار وثلوج،

ويمنحان الأرض خصوبة نادرة. وكانت تربية الماشية المتواضعة بالإضافة إلى زراعة الحبوب الواسعة الانتشار، تعطيان أفضل مردود مع فائض كبير يُجمع ويُراقب بدقة ويُدْرَج في الحسابات، وما يزيد عن حاجة البلد يُدفع به إلى المقايضة. لا سيما وأن طبيعة الأرض كانت تدفع بالسكان إلى الخارج. ولما كان يعوزهم دوماً بعض المواد الأساسية كالخشب والحجر والمعادن التي تتوفر بكثرة عند جيرانهم، ولا سيما في الشرق والجنوب وداخل الجزيرة العربية، فقد أقاموا بسرعة، مع جميع تلك الشعوب، نظام مقايضة كبيراً متعاقباً أو متواصلاً بوسائل أخرى أقل مسالمة كالغزو والحرب. لم تكن تلك العلاقات تشجع إثراء البلاد وحسب بل تساعد على تقدمها أيضاً. كانت تتيح التعلم في الخارج والعودة بعدد كبير من المعطيات الثقافية التي يكمل "الميزوبوتاميون" بواسطتها معارفهم، واكتشافاتهم، وأفكارهم، وتقنياتهم، وثروات أخرى كانوا يعدّلونها ثم ينشرونها في الخارج، بهذا الشكل، لم يحرزوا فقط تفوقاً حقيقياً لا يقبل المنازعة في المجال الاقتصادي والعسكري والسياسي على كافة بلدان "الشرق الأدنى"، بل أصبحوا منارة لم تكف تهدي إلى البعيد كل الجوار: في الشرق "إيران" وحتى الواجهة الغربية من "شبه الجزيرة الهندية"؛ وفي الغرب، "سورية" و "فلسطين"؛ وحتى "آسيا الصغرى". إنه إشعاع ودور "مثقّف" داما خلال ما يقارب ثلاثة آلاف سنة، حتى نهاية استقلال البلد وزوال تلك الحضارة. ليس ثمة دليل على تفوق تلك الحضارة منذ الألفية الرابعة أفضل من "الاختراع" الذي حققه السكان محلياً، ويحتمل أن يكون "السومريون" منهم هم الذين أنجزوه، أعني به أول محاولة عُرفت في العالم لتجسيد الفكر واللغة إنها "الكتابة الأولى"، التي قلبت أوضاع عملنا ونتاجنا الفكري. فعلى ما جاء في أقدم الوثائق –بضع مئات من الرقم وُجدت في أنقاض المدينة الكبيرة "أوروك" في "ميزوبوتاميا" الجنوبية– ظهرت تلك الكتابة حوالي 3200ق. م، على قول علماء الآثار، لم تكن في البداية سوى مفكرة تساعد على المحاسبة وتقوم بخاصة على أن تُستبدل الأشياء برسومها المنجزة بسرعة ومخططاتها: رأس الثور ليعبر عن قطعة من ماشية ضخمة؛ قدم لتعبر عن "الوجود" أو عن "المشي"، الخ. وصورة جانبية لبعض الجبال تعني "الأفق" وما يوجد وراءها يعني "الخارج"...

وخلال بضعة قرون، أحرز هذا النظام تقدماً كبيراً، بدءاً من اللحظة التي ظهر فيها أن رسم الشيء لا يُرجع فقط إليه بل إلى "اسمه" في اللغة المحكية والتي يحتمل

جداً أن تكون السومرية ذات المفردات الشبيهة إلى حد بعيد بالصينية (وهو وجه الشبه الوحيد والعرضي) أحادية المقاطع، الأمر الذي كان يسهّل الأمور ويضفي على الكتابة القدرة على التذكير ليس فقط بحقائق بل بكلمات، برنّات، بأصوات، وبالتالي، القدرة ليس على التعبير وتحديد التصورات البسيطة للأفكار المتعددة المعاني والمبهمة (كـ"المشي" الذي يعبر عنه بالقدَم، و "وضعية الوقوف"، و"النقل"، و "الحضور"...) بل معطيات لغوية بالضبط، واضحة ومفصلة لا ريب فيها، ومنذ أواسط الألفية الثالثة، أصبحت الكتابة المسمارية أداة الفكر المستعملة، الكاملة والبارزة –التي ضاعفت اللسان لو جاز التعبير– والموثوق بها إلى الأبد وقد جعل منها "الميزوبوتاميون" وسيلة لا غنى عنها وذات استعمال شامل: فالنصف مليون من كتاباتهم التي حصلنا عليها هي، كما يبدو، الشيء القليل مما كتبوا خلال ثلاث ألفيات...

مع ذلك، استعمال الكتابة المسمارية كان معقداً للغاية برموزه التي تعد نصف مليون، وكلها متعددة المعاني، ولا يمكن استنتاج معناها الحالي إلا من السياق. فكان هذا هو السبب الذي جعلها تختص بأصحاب المهن. فالكتابة والقراءة اللتان لا تنفصلان، لم تكونا كما هو الحال عندنا، في متناول الجميع، بل كانتا تشكلان مهنة حقيقية، امتيازاً لطبقة من الفنّيين تكوّنت بسنين طويلة من الدراسة والتدريب، في "المدرسة"، إحدى المؤسسات الأكثر فرادة وروعة في البلد والتي تكشف على أفضل نحو عن ثقافة "ميزوبوتاميا" العالمية والمرهفة.

لدى تخرجهم من "المدرسة"، كان معظم ممتهني الكتابة ينصرفون، ظاهرياً، إلى أعمال بسيطة مما نسميه نحن "أمانة سر" مكتفين بأن ينقلوا على رُقُمهم نصاً مُتَصوّراً يُملى عليهم أو مستوحى من الذين يحتاجون إلى حفظ أو نقل أفكارهم أو مشيئاتهم لكنهم لا يستطيعون القيام بذلك بأنفسهم، بمن فيهم أصحاب السلطة العليا من رجال "الدولة" الأميين، عادة. لكن عدداً مختاراً من خريجي "المدرسة"، أكثر ذكاء، وأكثر طموحاً، وأكثر مهارة، وأحسن حظاً، كانوا على درجة من الموهبة تسمح لهم بنقل إبداعات أفكارهم بواسطة الكتابة: إنهم "مثقفون" حقيقيون، "كتاب" و "علماء" ذوو اختصاصات متنوعة. إذن لقد تشكل دوماً واستمر في البلد –وهذا دليل محسوس لمجتمع مثقف حقيقياً ومبدع وذي فكر مقتدر– بفضل إعادة القراءة والاجترار المستمر لآراء واستنتاجات سبق أن كتبت، موروث مزدوج "أدبي" و "علمي".

وقد زخر الموروث الأدبي بقطع أدبية رائعة يكفي أن نستشهد باثنتين منها: "ملحمة" غلغامش" (حول – 1700) وقد تركزت حول قضية الصداقة والموت الذي لا مهرب منه؛ والقصيدة الرائعة بعنوان "الفائق الحكمة"، وفي اللغة الأكّادية "أترَخاسيس" (وهي تعود إلى نفس الحقبة)، التي تشرح، في آن، أصول البشر وسبب وجودهم وتروي تاريخهم البدائي.

أما "الموروث العلمي"، فينبغي ألا نتصوره من نمط موروثنا نحن: فالتصورات وقدرات "العلوم" لم تكن إلا بدائية ومبنية فقط على معاينة الظاهرات بأناة وتنظيم، وعلى محاكمة –خيالية قبل كل شيء– تطمح، ليس إلى الحقيقي الذي نعتقد أننا بلغناه، بل فقط إلى المعقول. تلك الأبحاث الشاملة التي يقوم تقدمها على سلسلة طويلة من الأفكار المتجسدة كتابة والتي كانت نقطة انطلاق لمكتشفات جديدة، شملت (تلك الأبحاث) كافة المجالات التي كانت تسترعي أنظار وفضول "الميزوبوتاميين" القدامى أو "علمائهم" وقد أعطيتكم عنها فكرة بسيطة بلائحة الوثائق التي خلفوها وراءهم. لن أشدد هنا إلا على وثيقة واحدة ذات طابع أكثر رفعة وكانوا يسمونه بطيبة خاطر "الطابع الفلسفي" لكنه في الواقع ينتمي إلى "الدين". وكغيرهم من الشعوب الأخرى، إذ أرادوا توضيح القضايا المضايقة والشاملة التي تحف ببداية الأمور ومعانيها وتقدمها، افترض "الميزوبوتاميون" القدامى، منذ القدم، وجود كائنات فائقة الطبيعة، وغير مرئية، ومتفوقة على البشر، وأبدية (لا تموت)، إنها "الآلهة" التي، كما لو كانت مختبئة وراء الأشياء، تضمن سيرها ومصيرها. وحول هذه الآلهة، ومن أجل توضيح أو صياغة القضايا التي تطرحها علاقاتهم بالعالم والأشياء، أو بالبشر، لم يكف بعض العلماء، شفهياً أولاً، ثم كتابة، لم يكفوا عن إنشاء كتابات كثيرة، تتفاوت في درجة إعدادها ومن شأنها أن تشرح دور أولئك الآلهة وتدخلهم. ومجموع تلك الأساطير، وما وصلنا منها، هي، في حد ذاتها، وفي التقدم الذي يكتشف فيها، رائعة جداً وتقدم لنا فكرة عالية– إذا ما أخذنا بالاعتبار الزمن الذي عاشوا فيه– عن أولئك المثقفين وجمهورهم وتصوراتهم وتطلباتهم وتنميقهم، وصرامتهم، وبالتالي، عن المستوى الثقافي الرفيع لمجتمعهم إجمالاً.

هذه الحضارة الميزوبوماتية العظيمة، أعتقد أني حدثتكم مطولاً عن صانعيها؛ إنهم "السومريون" الغامضون وفائقو المواهب الذين اهتموا أولاً بـ "تحضير" جيرانهم "الأكّاديين". تلك الحضارة التي نجهل ظروفها، لكننا نعرف فقط أنها حصلت وامتدت

ثم اكتملت خلال عيش مشترك دام كثيراً أو قليلاً عبر عدد معين من القرون. وحتى حوالي منتصف الألفية الثالثة، لم يعد يوجد في "ميزوبوتاميا"، في آخر المطاف، سوى سكان متماسكين. كانوا مختلفين، بالتأكيد، لغوياً وعرقياً، أما ثقافياً فقد كانوا متجانسين أكثر فأكثر. هذا، على الأقل، ما نستخلصه من الأرشيف الذي لم يعد فيه الآن شيء يمكن أن يفصِّل لنا، حالياً، أو يوضح وضعاً كهذا والتقدم الذي طرأ عليه.

وخلال الألفية الثالثة، زال "السومريون". إننا نجهل متى وكيف. لكنهم كانوا، بالتأكيد أقل عدداً من حيث أصولهم، ولم يكونوا قد تلقوا أقل مدد من أبناء جلدتهم – فيما إذا كانوا تركوا وراءهم بعض هؤلاء–كما كان عددهم يتناقص شيئاً فشيئاً وبالتالي فقد زالوا. لقد ذابوا عرقياً في "الأكّاديين" الذين يفوقونهم عدداً والذين كانوا يتلقون الدعم باستمرار من أبناء جلدتهم.

لا شك أن هذا الوضع الجديد مُهّد له منذ زمن بعيد، فلم يتسبب في اضطراب أو ثورة. ونتج عن ذلك، في البداية، أن بعض "السومريين" احتفظوا وراثياً ببعض أسماء علم سومرية وقد دامت هذه العادة عدة قرون. ولئن كان استعمال اللغة الأكادية عمّ آنذاك على حساب اللغة السومرية، فقد ظلت هذه الأخيرة لبعض الوقت، اللغة الرسمية كما ظلت إلى حوالي التاريخ الميلادي، لغة المثقفين من علماء ورجال دين، على غرار، ما حصل في "الغرب" للغة اللاتينية حتى "عصر النهضة". ليس ثمة دليل أكثر إفصاحاً وتأثيراً للأهمية التي اكتسبها "السومريون" في تشييد بلدهم وثقافته العالية.

إن زوال "السومريين" لم يغير شيئاً، في الظاهر، من الأمور الثقافية حصراً في البلد، ومن التوازن والحيوية اللذين وسما الحضارة السومرية، غير أن هذه الأخيرة لئن حافظت على صبغتها السومرية القوية، لأنها صبغة الأصل، من المؤكد أنها وُجدت بعد رحيل باعثيها "السومريين" بين أيدي "الأكاديين" الوحيدين أو بعض "الساميين" من السكان، وإلى الأبد. بهذا فقط، يُلاحظ بعض التغير في سير الأمور: فقد ظهرت ذهنية جديدة، سامية على نحو أكثر وضوحاً، ولم يكن قد أزالها أو عدّلها كثيراً تحويلها إلى سومرية. سأكتفي بأن أذكر لكم مثالاً، أرى أنه هام، على صعيد الدين.

إذا كان النظام الديني في البلد، قد رُسم أولاً ثم شُكّل قبل كل شيء من قبل السومريين منذ بداياتهم وإذا كان، في هذه الحالة، لا يتضمن فقط كثرة الآلهة، بل كان ينسب إليهم أيضاً عدداً كبيراً من الصفات البشرية، والمبالغ في بشريتها والتي لم

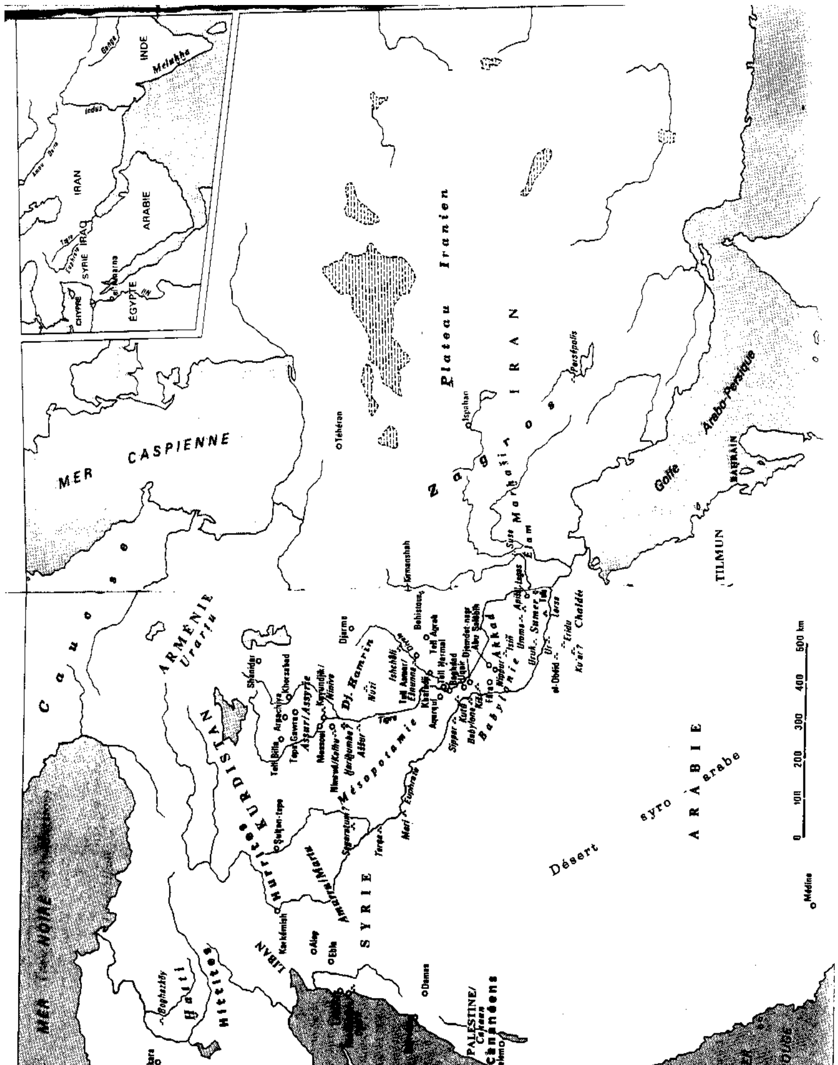
تكن تعظّم رفعة تلك الآلهة وتفوقها، فإن الساميين، على العكس، كانوا يكّونون عن آلهتهم فكرة أعلى بكثير، فائقة، سامية، فوق بشرية ولم يكونوا متعددي الآلهة. فعدد الآلهة تناقص شيئاً فشيئاً في البلد، وبلغ حوالي الثلاثين، عملياً، ولم يعودوا يصفون الآلهة حسب الأفكار المكوّنة عنهم، بل يرونهم وقورين جداً، جديرين بالاحترام وأسياداً يُرْهب جانبهم. ولما أصبح الفكر الديني يوجهه "الساميون"، طرأ عليه تغيير فكان أحد المداخل إلى تاريخ الديانة الميزوبوتامية التي احتجزها تعديل كهذا، فحوفظ على الأشكال البدائية، أما الفكر فتغير كلياً وتبع ذلك عدد من النتائج.

لن أطيل. إنه موضوع جدير بالدراسة ومثير، لكنه يستحق سبراً طويلاً ودقيقاً، ولست ألمح إليه إلا كي أنوه بواقعة مهمة وهي أنه بدءاً من زوال "السومريين"، أقصاه حوالي نهاية الألفية الثالثة قبل الميلاد، احتفظت الحضارة، وكذلك الدين، بعدد من السمات القديمة التي كانت في الأصل سومرية، فأضفت عليها وجهة نظر جديدة، وأسلوباً جديداً في رؤية الأشياء والشعور بها والتفاعل إزاءها. وكانت مهيأة لمصير عظيم وطويل، ألفي عام، وقد وسمتها بعمق جذورها السومرية، فانتقلت إلى أيد جديدة، وعاشت وتطوّرت واغتنت وحُفظت وانتشرت بفضل "الأكاديين" الساميّين وحدهم بما أن هجرتهم، كما سبق أن نوهت بذلك، لم تنقطع أبداً عن "ميزوبوتاميا".

الأمر الذي أختم به، ليس فقط التكرار بأن الثقافة، الثقافة السامية في البلد – والتي هي السلف البعيد لثقافتنا، كما تبين لنا ذلك للتو –كانت من صنع "الساميين" الذين ثقفهم "السومريون" فتأثروا بهم جداً، بل أنها انطلاقاً من أواسط مسارها، نحو أواخر الألفية الثالثة، على أبعد أحد، ظلت بعدئذ، وحتى زوالها، بين أيدي "الساميين" حصراً، من هم هؤلاء "الساميون" ومن أين جاؤوا؟ من "سورية".

لا حاجة بي بعد كل ما تقدم إلى التشديد بثقل، كي أقنعكم بالدور الرئيسي الذي لعبه بلدكم وأسلافكم في هذه المغامرة البشرية الخارقة التي نشكل، نحن، الآن نتيجتها البعيدة.


MER NOIRE
MER CASPIENNE
Hittites
KURDISTAN
Alep
Ebla
Amurrites
CHYPRE
Ugarit
SYRIE
MER
MÉDITERRANÉE
Beyrouth
Damas
PALESTINE
Cananéens
Jérusalem
Khorsabad
ASSYRIE
Ninive
Nimrud
Assur
Tigre
Mari
MÉSOPOTAMIE
Euphrate
Bagdad
Ctésiphon
Babylone
BABYLONIE
Nippur
AKKAD
Uruk
SUMER
Ur
CHALDÉE
MÉDIE
Téhéran
Hamadân
LURISTAN
MONTS DU ZAGROS
Ispahan
PLATEAU IRANIEN
Suse
SUSIANE
Karun
ÉLAM
Kermân
Anschan
Persépolis
Shirâz
PERSIDE
GOLFE ARABO-PERSIQUE
SINAÏ
DÉSERT
SYRO-ARABE
ARABIE
MER
ROUGE
0
100
500 km


MER CASPIENNE
Plateau Iranien
IRAN
Zagros
Golfe Arabo-Persique
BAHRAIN
TILMUN
ARABIE
Désert syro arabe
SYRIE
Mésopotamie
KURDISTAN
ARMÉNIE
Urartu
Caucase
MER NOIRE
Hittites
Hatti
CHYPRE
Sinaï
MER ROUGE
Médine
Téhéran
Isfahan
Persépolis
Kermanshah
Suse
Elam
Akkad
Babylonie
Chaldée
Damas
LIBAN
Ankara
INDE
IRAN
IRAQ
SYRIE
ARABIE
ÉGYPTE
0 100 200 300 400 500 km

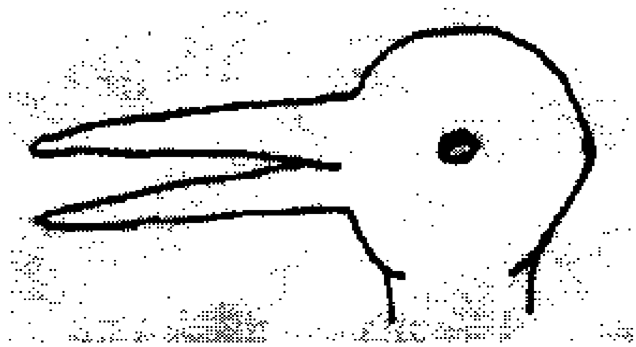
النظريات الموجهة نحو القارئ

تأليف: رامان سلدن
و بيتر بروكس

■ ترجمة: د.محمد نور النعيمي ■

المنظور الذاتي

لقد شهد القرن العشرون حملة ضارية على الثوابت الموضوعية لعلم القرن التاسع عشر؛ فنظرية اينشتاين في النسبية وحدها ألقت ظلال الشك على الاعتقاد القائل إن المعرفة الموضوعية تراكم مستمر ومطرد للحقائق. ويبين الفيلسوف ت.س. كون T.S. Kuhn أن ما ينبثق وكأنه "حقيقة Fact" في العلم يعتمد على الإطار المرجعي Frame of reference الذي يسبغه الملاحِظُ العلمي على موضوع الفهم. ويؤكد علم النفس الجستالتي Gestalt أن العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في العالم على أنها أجزاء مشتتة؛ بل تآلفات بين العناصر Configurations والموضوعات والكليات المنظمة ذات المعنى. فالمواد الفردية تبدو مختلفة في سياقات مختلفة، وحتى في حقل رؤية واحد، هذه الأشياء الفردية سوف تؤوَّل وفقاً لإمكانية رؤيتها إما بوصفها شكلاً Figure أو بوصفها "أرضية ground" وتلح هذه المناهج وغيرها على أن المدرك إيجابي وليس سلبياً في فعل الإدراك. وفي حالة لغز الأرنب . البطة الشهير يستطيع المدرك وحده أن يقرر كيف يوجه تشكيل خطوط هذا اللغز. فهل هو بطة تنظر نحو اليسار أم أرنب ينظر نحو اليمين؟



كيف يؤثر هذا التأكيد الحديث في الدور الإيجابي للملاحِظ على النظرية الأدبية؟ دعنا نتأمل مخطط ياكوبسون للتواصل اللغوي:

الشيفرة

المرسل ⟵ الرسالة ⟵ المتلقي

اتصال

سياق

فقد اعتقد ياكوبسون أن الخطاب الأدبي مختلف عن الأنواع الأخرى من الخطاب، وذلك لاحتوائه "سياقاً للرسالة"؛ فقصيدة ماهي قصيدة حول ذاتها (شكلها، صورها، معناها الأدبي)، قبل أن تكون حول الشاعر، أو القارئ، أو العالم. لكن، إذا نبذنا الشكلانية واعتمدنا منظور القارئ أو المشاهد، فإن اتجاه مخطط ياكوبسون سوف يتغير كلياً. ومن هذه الزاوية يمكننا القول إن القصيدة ليس لها وجود حقيقي حتى تُقرأ؛ إذ يمكن لقرائها وحدهم مناقشة معناها. ونحن نختلف حول تأويلاتها فقط لأن طرق قراءتنا لها تختلف. والقارئ هو الذي يطبق الشيفرة Code التي كتبت بها الرسالة؛ وبهذه الطريقة يحوّل إلى واقع ملموس، ما كان يمكن أن يبقى ذا معنى

كامن. إذا ما تأملنا أبسط أمثلة التأويل، فإننا نرى أن المتلقي منخرط بشكل فعال في بناء معنى ما. فعلى سبيل المثال، تأمَّلْ النظام المستخدم لتمثيل الأرقام في الشاشات الإلكترونية حيث يتألف هذا التشكيل من سبعة أجزاء: (8) ويمكن اعتبار هذا الشكل مربعاً غير كامل(O) متوجاً بثلاثة جوانب من مربع مشابه (∩) أو العكس، فعين المشاهد مدعوة لتأويل هذا الشكل بصفته جزءاً في النظام العددي المألوف؛ ولا تجد العين أية صعوبة في "معرفة" الرقم "ثمانية". فالناظر قادر على بناء الأرقام دون أية صعوبة ناجمة من تنوع أجزاء التشكيل الأساسية؛ حتى لو كانت هذه الأشكال المعطاة في بعض الأحيان أشكالاً تقريبية باهتة إذ(2) تكون (2) و(5) تكون (5) وليس (S) و(4) تكون (4) وليس ("H" ناقصة). إن نجاح هذا النوع من التواصل يعتمد: (1) على معرفة المشاهد للنظام العددي؛ (2) وعلى قدرة المشاهد على إكمال ما هو غير كامل؛ أو اختياره لما هو ذو مغزى؛ وتجاهله لما هو غير ذلك. وهكذا، فإن المتلقي ليس مستقبلاً سلبياً لمعنى مركب بشكل كلي، بل هو عامل إيجابي في صناعة المعنى. وعلى كلٍ، فإن مهمة المتلقي تنفذ، في مثل هذه الحالة ببساطة، لأن الرسالة تطرح بشكل كامل ضمن نظام مغلق.

فلنتأمل القصيدة التالية لورد زورث Word sworth

رقدة حلّت بروحي
فلم تعد لدي مخاوف البشر؛ أ ب ج د
وبدت إزاء السنين
شيئاً لا يحس كالحجر
بلا حراك تقع الآن،
لا حول لها، لا سمع ولا بصر
تطوف نهار الأرض،
مع الصخور، مع الأحجار، مع الشجر.

فإذا ما تركنا جانباً عدداً من الخطوات الأولية واللاشعورية غالباً، التي على القراء أن يقوموا بها من أجل أن يميزوا أنهم يقرؤون قصيدة غنائية؛ وعلى أنهم يقبلون بالمتكلم على أنه الصوت الأصيل للشاعر، وليس شخصية درامية، فإنه

بإمكاننا القول بوجود "قولين" يمكن أن يجمع كل منهما في مقطوعة شعرية Stanza: (1) ظننت أنها يمكن ألا تموت؛ (2) إنها ميتة. فنحن نسأل أنفسنا بوصفنا قراءً السؤال التالي: ما المعنى الذي نصل إليه من العلاقة بين هذه الأقوال؟ إن تأويلنا لكل عبارة سوف يعتمد على جواب هذا السؤال. كيف علينا أن ننظر إلى موقف المتكلم تجاه أفكاره السابقة فيما يخص الأنثى (الطفلة، الفتاة، المرأة)؟ هل من الحكمة والمفيد ألا يبدي المرء "مخاوف إنسانية"، أم أن ذلك حماقة وسذاجة؟ هل "الرقدة" التي حلت بروحه هي توهم نوم أم أنها أحلام ملهمة؟ هل توحي كلمة "بدت" بأن لها كل العلاقات الملموسة لكائن خالد؛ أم أن المتكلم ربما كان مخطئاً؛ وهل توحي المقطوعة الشعرية الثانية بأن ليس لها وجود روحي في الموت، وأنها اختزلت إلى مجرد أمر لا حياة فيه؟ إن أول بيتين في هذه المقطوعة يدعوان إلى مثل هذا الرأي. على كل حال، يفتح البيتان الأخيران إمكانية تأويل آخر . وهي أنها قد أصبحت جزءاً من العالم الطبيعي، وتشارك في وجود يسمو نوعاً على الروحانية الساذجة في القطعة الشعرية الأولى، إذ إن حركتها وقوتها الفردية هما الآن مندمجتان في الحركة والقوة الكبيرتين للطبيعة.

فمن منظور النقد المتجه إلى القارئ، لا يمكن ببساطة استخلاص الأجوبة لهذه الأسئلة من النص، وذلك لأن معنى النص لا يمكن أن يكون بأية حال من الأحوال مصوغاً بشكل تلقائي؛ إذ يتوجب على القارئ أن يتعامل مع مواد النص كي ينتج المعنى. ويرى وولفغانغ آيزر Wolfgang Iser أن النصوص الأدبية تحتوي دائماً على "فراغات Blanks" لا يملؤها أحد إلا القارئ وحده. إن "الفراغ" بين هذين المقطعين الشعريين من قصيدة ورد زورث ينبثق بسبب عدم إيضاح العلاقة بين المقطعين. وهكذا فإن عملية التأويل تتطلب منا ملء هذا الفراغ. وما ينتظر من النظرية أن تعالجه هو تحديد فيما إذا كان النص نفسه يُطْلِق عملية التأويل عند القارئ أم لا؛ أو فيما إذا كانت استراتيجيات القارئ لغرض حلولاً للمشكلة التي يطرحها النص أم لا. وحتى قبل التنامي الأخير لنظرية استجابة القارئ فقد طور السيميائيون Semioticians هذا الحقل بشيء من التعقيد. ويؤكد أُمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه دور القارئ (The Role of the Reader 1979)؛ (وهو مجموعة مقالات تعود كتابتها إلى عام 1959)، بأن بعض النصوص نصوص "مفتوحة"؛ (مثل وداع فينيغانز Finnegans Wake، والموسيقى اللا

نغمية)، إذ تستدعي تعاون القرّاء في إنتاج المعنى؛ على حين أن هناك نصوصاً أخرى "مغلقة" (كالكوميديات، والقصص البوليسية)، تحدد مسبقاً استجابة القارئ. كما أنه يمعن النظر في الكيفية التي تحدد فيها الشيفرات المتوافرة لدى القارئ ما يعنيه النص عند قراءته.

قبل أن نستعرض الطرق العديدة التي نُظّر فيها لدور القارئ في بناء المعنى، علينا أن نتعامل مع السؤال: من هو "القارئ"؟

جيرالد برنس: المروي له

Gerald Prince: The narratee

يطرح جيرالد برانس السؤال التالي: لماذا نكابد حين ندرس الروايات مشقة التمييز بين أنواع الراوي الكثيرة(العارف، غير الموثوق به، المؤلف المضمَّن... الخ)، في حين لا نسأل أبداً أي سؤال حول الأنواع المختلفة للشخص الذي يوجه له الراوي الخطاب؛ ويدعو برنس هذا الشخص بـ"المروي لهnarratee". ويجب ألا نخلط بين الشخص المروي له وبين القارئ؛ فالراوي يمكن أن يحدد جنس المروي له بقوله ("سيدتي العزيزة...". أو طبقته "الجنتلمان" أو وضعيته "القارئ" [جالس] في كرسيه، أو عرقه (أبيض)، أوعمره (بالغ). ومن الواضح أن القرّاء الحقيقيين قد لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوي؛ إذ يمكن أن يكون القارئ الحقيقي actual reader عامل منجم أسود شاباً يقرأ في فراشه. إن المروي له يمكن تمييزه أيضاً من "القارئ الافتراضي Virtual reader" (ذلك النوع من القارئ الذي يكون في ذهن المؤلف عند تطويره للسرد)، ومن "القارئ المثالي Ideal reader " (ذلك القارئ المتبصر بشكل كامل الذي يفهم كل حركة من حركات الكاتب).

فكيف نتعلم تحديد الشخص المروي له؟ فعندما يكتب ترولوب Trollope "كان كبير الشمامسة دنيوياً . من منا ليس كذلك؟".. نفهم هنا أن الأشخاص المروي لهم هم أناس كالراوي يدركون ضعف كل البشر بما في ذلك الأتقياء منهم. إن هناك عدة "إشارات" مباشرة وغير مباشرة تسهم في معرفتنا بالشخص المروي له. وافتراضات الشخص المروي له يمكن أن يهاجمها الراوي، أو يدعمها، أو يستفسر عنها، أو يلتمسها . هذا الراوي الذي سوف يُضَمِّن من خلال ذلك شخصية المروي له. وعندما يعتذر الراوي عن بعض الهفوات في الخطاب كقوله: ("ليس بإمكاني نقل

هذه التجربة بالكلمات")، فهذا يدلنا بطريقة ما، دلالة غير مباشرة، على حساسية الشخص المروي له وقيمه. وحتى في رواية لا تشير مباشرة إلى الشخص المروي له، فإنه بإمكاننا أن نلتقط بعض الإشارات الصغيرة وحتى في أبسط الصور الأدبية. إن طرف المقارنة الثاني، على سبيل المثال، غالباً ما يشير إلى نوع من العوالم المألوفة للشخص المروي له ("كانت الأغنية صادقة صدق أغنية تلفزيونية"). وفي بعض الأحيان يكون المروي له شخصية مهمة؛ فعلى سبيل المثال، في ألف ليلة وليلة نرى أن بقاء شهرزاد على قيد الحياة أمر مرهون باستمرار اهتمام المروي له وهو (الملك)؛ فإذا ما فقد اهتمامه بقصصها، وجبَ أن تموت. إن الهدف من تأثير نظرية برنس المصوغة بعناية هو إضاءة بعدٍ من أبعاد السرد الذي فهمه القرَّاء فهماً حدسياً، ولكنه بقي مبهماً وغير معرَّف. لقد كان إسهام برنس في النظرية المتوجهة إلى القارئ يتمثل في لفت الانتباه إلى الطرائق التي يُنْتِجُ من خلالها السرد القصصي قراءه أو"مستمعيه" الذين قد يتماثلون أو لا يتماثلون مع القرَّاء الحقيقيين. إن الكثير من الكتّاب الذين سنناقشهم في الصفحات التالية تجاهلوا هذا التمييز بين القارئ والشخص المروي له.

الظاهراتية

Phenomenology

يُعرف الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يؤكد الدور المركزي للمُدْرِك في تحديد المعنى بـ"الظاهراتية". ووفقاً لهوسرل Husserl فإن الموضوع المناسب للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس الموضوعات في العالم. فالوعي هو دائماً وعي شيءٍ ما؛ وهذا الـ"الشيء" هو الذي يظهر لوعينا، وهو الذي يكون دوماً حقيقياً بالنسبة إلينا. ويضيف هوسرل إلى ذلك: أننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في الوعي ("فينومينا Phenomena" بالإغريقية تعني "أشياء تظهر")، صفاتِها العامة أو الجوهرية. وتدَّعي الظاهراتية أنها ترينا الطبيعة الكامنة في كلٍ من الوعي الإنساني و"الظاهرات". ولقد كانت هذه محاولة لإحياء الفكرة (التي اندثرت منذ العهد الرومانتي) القائلة إن عقل الفرد البشري هو الأصل والمركز لكل معنى. وفي النظرية الأدبية لم يشجع هذا المنهج الاهتمام الذاتي الصرف للبنية الفكرية للناقد. بل شجع نوعاً من النقد الذي يحاول أن يدخل إلى عالم أعمال الكتّاب ويصل إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات كما تبدو لوعي الناقد. إن عمل الناقد الأمريكي

ج.هيليس ميلر J.Hillis Miller المبكر كان متأثّراً بالنظريات الظاهراتية لما يسمى بنقاد مدرسة جنيف Geneva School الذين كان من ضمنهم جورج بوليه George Poulet وجين ستاروبنسكي Jean Starobinski. إذ تكشف دراسة ميلر لتوماس هاردي، على سبيل المثال، البنى الذهنية الطاغية للروايات، وتحديداً "المسافة" و"الرغبة". إن فعل التأويل ممكن لأن النصوص تسمح للقارئ بدخول وعي المؤلف الذي يقول عنه بوليه:إنه "مفتوح لي، يرحب بي، ويدعني أنظر داخل أعماقه ذاتها، و... يسمح لي.... أن أفكر بما يفكر به وأشعر بما يشعر به". وهذا برأي دريدا (انظر الفصل الرابع) نوع من التفكير "المتمركز حول العقل Logocentric" لافتراضه أن معنى ما يتركز على "ذات متعالية" (المؤلف) ويمكن إعادة تركيزه على ذات أخرى مماثلة (القارئ).

إن رفض مارتن هايدغر رأي معلمه هوسرل "الموضوعي" يشكل إرهاصاً للتحول نحو النظرية المتجهة للقارئ. إذ يؤكد هايدغر أن ما يميز الوجود الإنساني هو ("وجوده المعطى"): فوعينا يعكس أشياء العالم، وفي الوقت نفسه يخضع للعالم بطبيعة الوجود نفسها في هذا العالم. فنحن نجد أنفسنا "ملقى بنا"، في العالم في مكان وزمان لم نخترهما. ولكن في الوقت نفسه نشعر أنه عالمنا بمقدار ما يعكسه وعينا ومن المستحيل علينا أن نعتمد موقف تأمل منفصل كمن ينظر إلى العالم من أعلى قمة جبل؛ فنحن لا محالة مندمجون مع نفس موضوع وعينا. وتفكيرنا دائماً [(يتركز)] في موقف ما، وبالتالي فهو تاريخي، على الرغم من أن هذا التاريخ ليس خارجياً أو اجتماعياً بل شخصي وداخلي. وهانس . جورج غادمر Hans – Georg Gadamer هو من طبّق في كتابه الحقيقة والمنهج Truth and Method (1975) أسلوب هايدغر الموقفي على النظرية الأدبية. ويرى غادمر أن العمل الأدبي لا يدخل العالم كأنه معنى جاهز ومعلب على نحو أنيق، لأن المعنى يعتمد على الموقع التاريخي للمؤول. ولقد أثر غادمر في "نظرية التلقي" (انظر ياوس لاحقاً).

ولفغانغ آيزر : "القارئ المُضَمَّن"

Wolfgang Iser : " The Implied Reader"

لا تكمن مهمة الناقد في رأي آيزر في شرح النص بوصفه شيئاً مدركاً، بل في

شرح تأثيراته في القارئ. ومن طبيعة النص أن يسمح بطيف واسع من القراءات الممكنة. إن مصطلح "القارئ" يمكن تقسيمه إلى "قارئ مضمَّن" و"قارئ حقيقي"؛ فالأول هو الذي يخلقه النص لنفسه ويرقى إلى "شبكة من البنى التي تستدعي الاستجابة"، فتجعلنا نميل إلى القراءة بطرائق معينة. على حين يتلقى "القارئ الحقيقي" صوراً ذهنية معينة في عملية القراءة. وعلى كلٍ؛ فإن الصور سوف تتلون لا محالة بـ"الرصيد الكائن لتجربة" القارئ.

فإذا ما كنا ملحدين فسوف نتأثر بقصيدة ورد زورث بشكل يختلف عما لو كنا مسيحيين؛ وسوف تختلف تجربة القراءة حسب تجاربنا السابقة.

إن الكلمات التي نقرؤها لا تمثل موضوعات حقيقية، بل كلاماً إنسانياً في مظهر خيالي، واللغة التخييلية تساعدنا على تشكيل موضوعات متخيلة في عقولنا. فلنأخذ مثال آيزر، في رواية توم جونز Tom Jones حيث يقدم هنري فيلدنيغ شخصيتين هما أولورذي Allworthy (الرجل الكامل)، وكابتن بليفيل Captain Blifil (المنافق). فموضوع القارئ المتخيل، وهو "الرجل الكامل" يخضع للتعديل: إذ إننا، عندما يُخدع أولورذي بتقوى بليفيل الزائفة، نقوم بتعديل الموضوع المتخيل نتيجة فقدان المحاكمة العقلية عند الرجل الكامل. ورحلة القارئ عبر الكتاب هي عملية مستمرة من هذه التعديلات المماثلة. فنحن نحمل في ذهننا توقعات معينة مبنية على ذكرياتنا حول الشخصيات والأحداث، إلا أن هذه التوقعات تُعَدَّل باستمرار؛ والذكريات تتحول عندما نمر عبر النص. فالذي نلم به عند قراءتنا هو سلسلة من وجهات النظر المتغيرة فحسب وليس شيئاً معيناً ثابتاً ذا معنى في كل نقطة.

فعلى حين أن العمل الأدبي لا يمثل موضوعات، فإنه يشير إلى العالم الكامن وراء الأدب؛ وذلك باختياره معايير ونظم قيمة، أو "آراء" معينة. وهذه المعايير هي مفاهيم عن الواقع، تساعد البشر على فهم تجاربهم المشوشة. فالنص يتبنى "مخزوناً" لمثل هذه المعايير، ويقوم بتعليق فاعليتها ضمن عالمه التخييلي. ففي رواية توم جونز تجسّد شخصيات مختلفة معايير مختلفة: أولور ذي (الإحسان)، وسكواير ويسترن Squire Western (العاطفة الجامحة)، وسكوير Square (الصلاح الخالد للأشياء)، وثواكوم Thwackum (العقل البشري بوصفه مصدراً للظلم)، وصوفيا Sophia (مثالية الميول الطبيعية). فكل معيار يؤدي قيماً معينة على حساب قيم أخرى، وكل منها يميل إلى ربط صورة الطبيعة الإنسانية بمبدأ أو منظور

واحد.لذا يضطر القارئ نتيجة لطبيعة النص غير المكتملة إلى ربط قيم البطل (الطبيعة الخيرة)، بالمعايير المختلفة التي انتهكها البطل في مواقف خاصة. فالقارئ وحده بمقدوره أن يحقق الدرجة التي يتم فيها مساءلة أنماط محددة أو نبذها. والقارئ وحده بإمكانه إعطاء حكم أخلاقي معقد عن توم، ووحده من يرى ، أنه في الوقت الذي تُربك فيه "طبيعته الخيرة"، الأنماط المقيِّدة للشخصيات الأخرى، فإنها تفعل ذلك جزئياً لأن توم يفتقر لـ"الحكمة" و"الحذر". ولا يخبرنا فيلدينغ بذلك، ولكننا . نحن القرّاء . نضيف هذا إلى التأويل لكي نملأ "فراغاً" ما في النص. ففي الحياة الحقيقية نلتقي في بعض الأحيان أناساً يبدو أنهم يمثلون آراءً معينة ("المذهب الكلبي الساخر"، أو "الإنسانوية")، ولكننا نحدد مثل هذه الوصوفات بأنفسنا على أساس أنها أفكار موروثة. إننا نواجه أنظمة القيم اعتباطياً: فليس ثمة مؤلف يختارها ويقررها سلفاً، وليس ثمة بطل يظهر كي يختبر مصداقية هذه القيم. ولذلك فبالرغم من أن هناك "فراغات" في النص يجب أن تُملأ؛ فإن النص مبني بشكل محدد أكثر من الحياة.

إذا ما طبقنا رأي آيزر على قصيدة ورد زورث السالفة الذكر، فإننا نرى أن نشاط القارئ يتألف أولاً من تعديل رأيه (أ)، (ب)، (ج) ومن ثم (د)، وثانياً، في ملء "فراغ" بين المقطوعتين (بين الروحانية المتسامية وحلولية وحدة الوجود)، هذا التطبيق يمكن أن يبدو غير عملي لأن القصيدة القصيرة لا تتطلب من القارئ أن يقوم بسلسلة طويلة من التعديلات المطلوبة لدى قراءة رواية ما. مع ذلك، فإن مفهوم "الفراغات" يبقى صحيحاً.

ومن غير الواضح فيما إذا كان آيزر يرغب بمنح القارئ القدرة على ملء الفراغات في النص ساعة يشاء، أو فيما إذا كان يعتبر النص هو الحكم النهائي على اختبار قدرات هذا القارئ. هل الفراغ بين "الرجل الكامل" و"افتقار الرجل الكامل للمحاكمة العقلية" يملؤه قارئ يعطي حكماً حراً، أو قارئ يهتدي بتوجيهات النص؟ إن توكيد آيزر هو ظاهراتي في نهاية المطاف، لاعتقاده بأن تجربة القارئ في القراءة هي جوهر العملية الأدبية. وبحل التناقضات بين مختلف الآراء التي تنبثق من النص أو بملء "الفراغات" بين مختلف الآراء بطرق مختلفة، فإن القراء يستبطنون النص ويتمثلونه في تجاربهم. ويبدو أنه في حين تقدم النصوص العبارات التي يقوم من خلالها القارئ بجعل المعاني حقيقية، فإن "مخزون تجربة" القارئ الخاصة سيحتل جزءاً من هذه العملية. وسيتحتم على وعي القارئ أن يقوم ببعض التعديلات

الداخلية كي يتلقى ويستوعب الآراء الغريبة التي يقدمها النص حين تتم عملية القراءة. وينتج عن هذه الحالة إمكانية تعديل "رؤية القارئ الخاصة للعالم" كنتيجة للتمثل الداخلي والحوار وإدراك العناصر غير المحددة جزئياً في النص، فلربما نتعلم شيئاً ما من القراءة! وبكلمات آيزر فإن القراءة "تعطينا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغاً".

هانز روبرت ياوس: آفاق التوقعات

HANS ROBERT JAUSS: Horizons of Expectations

إن ياوس، وهو داعية ألماني كبير لنظرية "التلقي Reception theory"، قد أعطى بُعْداً تاريخياً للنقد الموجه للقارئ، وقد أراد أن يوفق بين الشكلانية الروسية التي تتجاهل التاريخ وبين النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. وقد أراد ياوس وغيره من الذين كانوا يكتبون في فترة الاضطرابات الاجتماعية في أواخر الستينيات من هذا القرن أن يخضعوا عيون الأدب الألماني القديم للمساءلة وأن يبينوا مشروعية مثل هذه المساءلة. إن النظرية النقدية القديمة لم تعد ذات معنى بنفس الطريقة التي لم تعد بها فيزياء نيوتن مناسبة في بداية القرن العشرين. وقد استعار ياوس من فلسفة العلوم عند (ت.س.كون) مصطلح "الصيغة Paradigm"، الذي يشير إلى الإطار العلمي للمفاهيم والافتراضات الدارجة في فترة معينة. و"العلم العادي" يقوم بعمله التجريبي في حيز العالم الذهني لصيغة معينة حتى تحل صيغة جديدة محل القديمة طارحةً مشكلات جديدة ومؤسسةً افتراضات جديدة.

ويستعمل ياوس عبارة "آفاق التوقعات Horizons of Expectation" ليصف المعايير التي يستعملها القرّاء ليحكموا على النصوص الأدبية في أية فترة محددة. وسوف تساعد هذه المعايير القارئ في الحكم على قصيدة بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية، وكذلك سوف تساعد بطريقة أكثر عمومية، على شمل مايمكن اعتباره شعرياً أو أدبياً بالمقارنة مع استعمالات اللغة غير الشعرية أو غير الأدبية. فالقراءة والكتابة العاديتان سوف تعملان ضمن أفق كهذا. وإذا ما أخذنا، على سبيل المثال،

المرحلة الأوغستية الإنكليزية، يمكننا القول إن شعر بوب Pope كان يُحكم عليه بمعايير مبنية علىقيم الوضوح والطبيعة والتنميق اللفظي (يجب أن تتكيّف الكلمات طبقاً لسمو الموضوع). وعلى أية حال، فإن هذا لا يبرهن القيمة النهائية لشعر بوب. وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر بدأ بعض المعلقين بالتساؤل عما إذا كان بوب شاعراً من حيث المبدأ، وذهبوا إلى أنه ناظم شعر ذكي يضع النثر في ثنائيات مقفاة، لكن ينقصه الخيال القوي اللازم للشعر الحقيقي. وإذا ما نحينا القرن التاسع عشر جانباً، بإمكاننا القول إن القراءات الحديثة لأعمال بوب ضمن أفق توقعاتٍ متغير تُقَدِّرُ قصائده لحذاقتها وغناها ونظرتها الأخلاقية وتجديدها للتراث الأدبي.

إن أفق التوقعات الأصيل يخبرنا فقط كيف يقوّم العمل ويُفَسَر حين يظهر، ولكنه لا يؤسس معناه بشكل نهائي. وفي الوقت نفسه فإنه من الخطأ في رأي ياوس القول إن عملاً ما هو عالمي، وإن معناه ثابت للأبد ومفتوح لكل القراء في أية فترة:"إن العمل الأدبي ليس موضوعاً قائماً بذاته وهو لا يُقدِّم لكل قارئ الوجه نفسه في كل فترة، كما أنه ليس نُصْبَاً تذكارياً يبوح بجوهره الخالد في حوار داخلي". وهذا يعني بالطبع أننا لسنا قادرين على استعراض الآفاق المتعاقبة من وقت ظهور العمل إلى الزمن الحاضر، ومن ثم القيمة أو المعنى النهائيين للعمل بموضوعية متناهية. وإن فعلنا ذلك، فهذا يعني أننا نتجاهل موقفنا التاريخي.

إذن، فسلطة من سوف نقبل؟ سلطة القراء الأوائل؟ مجموع آراء القراء عبر الزمن؟ أم الحكم الجمالي للحاضر؟ لم يكن القراء الأوائل قادرين على رؤية المغزى الثوري لكاتب ما (وهذا ينطبق على سبيل المثال على ويليام بليك William Blake). ويجب أيضاً تطبيق الأحكام نفسها على أحكام القراء اللاحقين، ونحن من ضمنهم.

إن أجوبة ياوس على هذه الأسئلة تنبثق من علم التأويل الفلسفي لهانز جورج غادمر، وهو أحد تابعي هايدغر (انظر "الظاهرية")، الذي يرى أن تأويلات الأدب السابق تنبع من حوار بين الماضي والحاضر. إن محاولاتنا لفهم عمل ما تعتمد على الأسئلة التي تسمح لنا بيئتنا الثقافية بطرحها. وفي الوقت نفسه نحن نعمل على اكتشاف الأسئلة التي يحاول العمل نفسه أن يجيب عنها في حواره مع التاريخ. فمنظورنا الحاضر يستدعي دائماً علاقة ما مع الماضي، ولكن يمكن في الوقت نفسه

فهم الماضي فقط من خلال المنظور المحدد للحاضر، على هذا الأساس تبدو مهمة تأسيس معرفة الماضي ميؤوساً منها، ولكن الفكرة التأويلية لـ"الفهم" لا تفصل بين العارف والموضوع كما تفعل العلوم التجريبية، ولكنها ترى الفهم على أنه "امتزاج fusion" بين الماضي والحاضر، فنحن لا يمكننا أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أخذ الحاضر معنا. إن "التأويل" مصطلح طُبِقَ أصلاً على تأويل النصوص المقدسة، وإن معادلها المعاصر احتفظ بنفس الموقف المبجل والجدي تجاه النصوص التي يحاول أن يتفهمها. ويدرك ياوس أن الكاتب قد يجابه التوقعات السائدة في عصره. ولقد تطوَّرت بالفعل نظرية التلقي نفسها في ألمانيا خلال الستينيات من هذا القرن في جو أدبي متغير: فكُتّاب مثل رولف هوخهوت Rolf Hochhuth وهانس ماغنوس إنزنسبرغر Magnus Hans Enzensberger وبيتر هاندكه Peter Handke كانوا يَتَحَدَّون الشكلانية الأدبية المقبولة، وذلك بزيادة الانخراط المباشر للقارئ والمشاهد. وقد درس ياوس ذاته بودلير الذي أثار كتابه أزهار الشر Les fleurs du mal ضجّة استدعت الملاحقة القانونية لأنها تعارضت مع معايير الأخلاق البورجوازية وقوانين الشعر الرومانتي. مع ذلك، أنتجت هذه القصائد مباشرة أفقاً جمالياً جديداً من التوقعات؛ وقد رأت الطليعة الأدبية في هذا الكتاب عملاً رائداً لمذهب الانحطاط decadence، وقد اعتبرت هذه القصائد في نهاية القرن التاسع عشر تعبيراً ملموساً للنزعة الجمالية العدمية، ويقوّم ياوس فيما بعد التأويل النفسي واللغوي والاجتماعي لقصائد بودلير ولكنه لا يكترث بها غالباً. إن المرء ليشعر بعدم الراحة إزاء منهج ما عندما يدرك حدوده التاريخية، ولكنه يبقى يشعر أنه قادر على النظر إلى تأويلات معينة أخرى على أنها تثير أسئلة "غير شرعية أو مطروحة بشكل زائف". وعلى ما يبدو فإن "مزج الآفاق"، ليس دمجاً كلياً لمجمل الآراء التي نشأت، ولكن فقط لتلك التي تتجلى للحس التأويلي للناقد على أنها جزء من مجمل المعاني المنبثقة بالتدريج والتي تصنع الوحدة الحقيقية للنص.

ستانلي فيش: تجربة القارئ

Stanley Fish: The Reader's Experience

لقد طوَّر الناقد الأميركي ستانلي فيش المختص بأدب القرن السابع عشر الإنكليزي منظوراً موجهاً للقارئ دعاه بـ"الأسلوبيات التأثيرية affective stylistics"، وهو، على غرار آيزر يركز على تكييف التوقعات التي يقوم بها القراء حين يعرجون

على النص، غير أن تركيزه هذا ينصب على المستوى الموضعي للجملة مباشرة. ويتعمد فصل منهجه عن كل أنواع الشكلانية (بما فيها النقد الأميركي الجديد)، وذلك بإنكاره أية منزلة خاصة للغة الأدبية؛ فنحن نستخدم استراتيجيات القراءة نفسها لنؤول جملاً أدبية وغير أدبية. وقد توجه اهتمام فيش إلى استجابة القارئ المتطورة في علاقتها بمفردات الجمل عند تعاقبها في حيز الزمان. فقد كتب ملتون واصفاً حالة وعي الملائكة الهابطين من النعيم إلى الجحيم: "ولم يكونوا غير جاهلين بالمحنة الشريرة". هذه الجملة لا يمكن معاملتها كعبارة مقابلة لـ"أدركوا المحنة الشريرة"، ويحاجج فيش قائلاً أننا يجب أن نتتبع تسلسل الكلمات التي تخلق حالة من الإرجاء suspension لدى القارئ الذي يصبح معلقاً بين رأيين حول وعي الملائكة المنبوذين. إن رأيه قد أُضْعِفَ على الرغم من أنه لم يُدْحَض بالحقيقة القائلة إن ملتون كان يقلد وبشكل جلي النفي المضاعف في أسلوب الملحمة التقليدية. إن الجملة التالية لولتر بيتر Walter Pater تتلقى تحليلاً حساساً بشكل خاص من قبل فيش: "إن في حياتنا من الجذوة أقلّها، فما هي إلا تضافرٌ يتجدد من لحظة لأخرى بين قوى ستفترق إن عاجلاً أم آجلاً". ويشير فيشر إلى أنه بمقاطعة عبارة "تضافر القوى" بعبارة "تتجدد من لحظة إلى أخرى". فإن بيتر يمنع القارئ من تأسيس صورة محددة أو مستقرة في الذهن، ويجبر القارئ في كل مرحلة من مراحل الجملة على إحداث تكييف في التوقعات والتأويل. إن فكرة "التضافر"، قد قوطعت بـ"الافتراق"، ولكن عبارة "عاجلاً أم آجلاً" تترك "الافتراق" غير مؤكد إلى حين. على هذا يكون توقع القارئ للمعنى مكيفاً على نحو مستمر: أي أن المعنى هو الحركة الكلية للقراءة.

وقد قدم جوناثان كولر دعماً عاماً لأهداف فيش، ولكنه انتقده لقصوره في إعطاء صياغة نظرية دقيقة لنقده المتعلق بالقارئ. ويعتقد فيش بأن قراءاته للجمل تنهج ببساطة نهج الممارسة الطبيعية للقرَّاء المطلعين. وفي رأيه أن القارئ هو الشخص الذي يمتلك "كفاءة لغوية a linguistic competence". مثل هذا القارئ يكون قد استبطن المعرفة النَحْويّة والدلالية المطلوبة في القراءة. إن "القارئ المطلع"، على النصوص الأدبية يمتلك كذلك "الكفاءة أو المقدرة الأدبية"، بشكل مميَّز (معرفة التقاليد conventions الأدبية). ويقدم كولر نقدين لاذعين لموقف فيش: (1) أنه أخفق في تنظيره لتقاليد القراءة، بمعنى أنه أخفق في توجيه السؤال: ماهي التقاليد

التي يتبعها القراء حين يقرؤون. (2) ادعاؤه أن قراءة الجمل، كلمة بكلمة، ضمن تسلسل زمني هو أمر مضلل، إذ ليس هناك من سبب للاعتقاد بأن القراء يواكبون الجمل فعلاً، شيئاً فشيئاً وبطريقة تدريجية. ولماذا يفترض فيش على سبيل المثال، أن القارئ الذي يواجه قول ملتون الشعري "لم يكونوا غير جاهلين بالمحنة الشريرة" سوف يعيش تجربة الشعور بكونه معلقاً بين رأيين؟ هناك شيء مصطنع في رغبة فيش المستمرة لأن يندهش بالكلمة اللاحقة في السلسلة. إن فيش نفسه يعترف بأن منهجه يميل إلى إعطاء امتياز لتلك النصوص التي تنحو باتجاه تقويض ذاتها. (منتجات تستهلك ذاتها Self – Consuming Artifacts). هو عنوان لأحد كتبه.

يعترف فيش في كتابه/ هل هناك نص في هذا الصف Is There a Text in This Class 1980? بأن كتبه السابقة اتخذت من تجربته الخاصة في القراءة معياراً، ويذهب إلى تبرير موقفه السابق بتقديم فكرة "جماعات التأويل interpretive communities". وهذا يعني أن فيش كان يحاول إقناع القارئ اعتماد "مجموعة من افتراضات الجماعة وهكذا فحين يقرؤون فإنهم سوف يقومون بالعمل الذي قمت به". وبالطبع يمكن أن تكون هناك مجموعات مختلفة من القراء الذين يعتمدون أنواعاً خاصة من استراتيجيات القراءة (مثل استراتيجيات فيش!)، وفي المرحلة الأخيرة من عمله تقوم استراتيجيات جماعة مؤوّلة خاصة بتقرير عملية القراءة برمتها . أي الحقائق الأسلوبية للنص وتجربة قراءتها. وإذا ما قبلنا بفكرة جماعات التأويل فلن نعود بحاجة إلى الاختيار بين أن نطرح أسئلة حول النص أو حول القارئ؛ وبهذا تختفي كلياً مشكلة الذات والموضوع.

مايكل ريفاتير: المقدرة الأدبية

Michael Riffaterre: Literary Competence

يتفق مايكل ريفاتير مع الشكلانيين الروس في النظر للشعر على أنه استخدام خاص للغة، وعلى أن اللغة العادية ممارسة عملية تستخدم للإشارة إلى نوعٍ من "الواقع"، في حين تركز اللغة الشعرية على الرسالة كغاية في ذاتها. ويأخذ مايكل ريفاتير هذا الرأي الشكلاني من ياكوبسون، لكنه في مقالة معروفة يهاجم تأويل ياكوبسون، وليفي شتراوس لقصيدة بودلير "القطط Les Chats" مبيناً أن الملامح اللغوية التي اكتشفاها في القصيدة لا يمكن إدراكها حتى من قبل قراء مطلعين. ولقد

رفض منهجهما البنيوي عن كل أنواع النماذج الصوتية والقواعدية؛ غير أن الملامح التي يلاحظانها لا يمكن أن تكون كلها جزءاً من البناء الشعري بالنسبة إلى القارئ. وفي مثال معبر يعترض ريفاتير على ادعائهما بأن البيت الشعري الذي يختتم بكلمة الشهوة La volupte (بدلاً من، ولنقل، اللذة، Plaisir) يوحي بأن بودلير يتلاعب فيه بحقيقة أن الاسم المؤنث (La volupte) قد استخدم على أنه قافية "مذكرة" خالقاً بذلك غموضاً جنسياً في القصيدة. ويشير ريفاتير بشكل محق إلى أن القارئ ذا المراس المعقول قد لا يكون سمع بالمصطلح التقني؛ "القافية المذكرة"، أو "المؤنثة"!.. لكن ريفاتير لا يوفق في شرح لماذا لا يمكن اعتبار ما يدركه ياكوبسون برهاناً على ما يدركه القارئ في النص. فما الذي عليك أن تفعله كي تحصل على إذن قارئك؟

لقد طوَّر ريفاتير نظريته في كتاب سيمياء الشعر (1978) Semiotics of Poetry التي يرى فيها أن القراء الأكفاء يذهبون إلى ما بعد المعنى السطحي. وإذا ما نظرنا للقصيدة بوصفها سلسلة من الإفادات، فإننا نحصر اهتمامنا بـ"معناها" الذي يكون ما يمكن أن يقال عنه إنه يمثل في وحدات معلومات فحسب. وإذا ما أردنا تحديد اهتمامنا بمعنى قصيدة ما فإننا نختزله إلى سلسلة (لا معنى لها)، من مقاطع غير مترابطة. إن الاستجابة الحقيقية تبدأ بملاحظة أن عناصر (علامات)، قصيدة ما غالباً ما تبدو بأنها تشذّ عن القواعد العادية أو التمثيل العادي: إذ تبدو القصيدة بأنها تؤسس دلالة بشكل غير مباشر فحسب، وعندما تفعل ذلك فإنها "تهدد التمثيل الأدبي للواقع"، ويتطلب فهم "معنى" القصيدة كفاءة لغوية عادية ليس غير، لكن القارئ يحتاج إلى "كفاءة أدبية" كي يتعامل مع "الشواذ القواعدية ungramaticalities" المتكررة التي يصادفها لدى قراءته للقصيدة. وعندما يواجه القارئ عقبة من الشواذ القواعدية فإنه يكون مجبراً خلال عملية القراءة على اكتشاف مستوى ثانٍ (أعلى) للدلالة يعلل ملامح الشواذ القواعدية للنص وما سيكون في النهاية مكتشفاً هو "القالب الأم matrix" البنائي، الأمر الذي يمكن أن يختزل إلى جملة مفردة، أو كلمة واحدة. ولا يمكن أن يستنتج القالب الأم إلا بشكل غير مباشر وهو غير موجود في الواقع بصفته جملة أو عبارة في القصيدة. والقصيدة ترتبط بقالبها الأم عن طريق نسخ حقيقية للقالب على شكل عبارات مألوفة، أو كليشيهات أو شواهد أو تداعيات تقليدية. وتدعى هذه النسخ بـ"الرسائل المضمَّنة، الهايبو غرام

Hypograms". وهو القالب الأم الذي يعطي القصيدة في النهاية وحدة. ويمكن أن تلخص عملية القراءة هذه على النحو التالي:

(1). حاول أن تقرأ من أجل "معنى" عادي.

(2). ركز الانتباه على العناصر التي تبدو غير قواعدية والتي تعيق تأويلاً عادياً متسماً بالمحاكاة.

(3). اكتشف "الرسائل المضمَّنة" أو (المألوفات) التي تتلقى تعبيراً موسعاً أو غير مألوف في النص.

(4). استنبط "القالب الأم" من "الرسائل المضمَّنة"، أي، فتش عن عبارة مفردة أو كلمة قادرة على توليد الرسائل المضمَّنة والنص.

فإذا ما حاولنا تطبيق هذه النظرية بتردد على قصيدة ورد زورث "رقدة حلت بروحي"، فإننا في النهاية يمكن أن نصل إلى القالب الأم أي "الروح والمادة"، إن "الرسائل المضمَّنة" التي أعيد تحديدها في النص تبدو على أنها: (1)الموت هو نهاية الحياة؛ و(2)الروح الإنسانية لا تموت؛(3)في الموت نعود إلى الأرض التي منها أتينا. وتحقق القصيدة وحدتها عن طريق توظيف هذه الأشياء المألوفة بطريقة غير متوقعة من القالب الأساس. ومما لاشك فيه أن نظرية ريفاتير كان بالإمكان أن تظهر أكثر قوة لو أنني قدمت واحداً من أمثلته عن بودلير أو غوتييه Gautier. ويبدو منهجه مناسباً أكثر كطريقة لقراءة الشعر الصعب حيث يكون ذلك على عكس اتجاه علم الدلالة والقواعد "العادية". وكنظرية عامة للقراءة، لها صعوبات عديدة، إذ أقل مايقال عنها إنها لا تجيز أنواعاً عدة من القراءات التي يمكن أن تعتقد أنت أوأنا أنها مباشرة تماماً (مثل قراءة قصيدة من أجل رسالتها السياسية).

جوناثان كولر: تقاليد القراءة

Jonathan Culler: Conventions of Reading

يقول جوناثان كولر إن على نظرية القراءة أن تكتشف العمليات التأويلية التي يستخدمها القراء. وكلنا يعرف أن قرّاءً مختلفين ينتجون تأويلات مختلفة. وبينما قاد هذا بعض المنظرين إلى اليأس من إمكانية تطوير أية نظرية للقراءة، فإن كولر يؤكد أن هذا التنوع في التأويلات هو ما يجب أن تُفَسِّرَه النظرية. وفي الوقت الذي

يمكن أن يختلف فيه القراء حول المعنى، يمكن لهم أن يتبعوا مجموعة الأعراف التأويلية نفسها. مثال كولر الأول على ذلك هو الافتراضات الأساسية للنقد الجديد . افتراضات الوحدة الفنية؛ وذلك أن قراء مختلفين يمكن أن يكتشفوا الوحدة الفنية بطرق مختلفة في نص خاص. ولكن الأشكال الأساسية للمعنى الذي يبحثون عنه (أشكال الوحدة)، يمكن أن تكون الشيء نفسه. وبينما يمكن أن نشعر بأننا غير ملزمين بإدراك وحدة تجاربنا في العالم الحقيقي، فإننا نتوقع أن نجدها في حالة القصائد. وبالرجوع إلى قصيدة ورد زورث التي نوقشت آنفاً، سيكون من الصعب جداً على القارئ ألاّ يسأل: "كيف يمكنني أن أوحِّد شطري القصيدة؟"... غير أن تنوع التأويلات ينشأ لأن هناك نماذج عديدة للوحدة الفنية التي يمكن أن يركز عليها المرء؛ وضمن نموذج خاص هناك طرائق عديدة لتطبيقها على القصيدة: أحد هذه النماذج هو وحدة الموضوع thematic unity. إذ يمكن توحيد قصيدة ورد زورث بوصفها تدل على "وحدة الوجودpantheistic" أو عدميته nihilistic". وبالمقابل يمكننا أن نكتشف هذه الوحدة عن طريق استخدام نموذج "القلب المقامي alethic reversal": نعطي بداية رؤية مزيفة أو غير ملائمة عن الأشياء، ومن ثم نتحول إلى النقيض والملائم والحقيقي"، (كولر). وإذا ما طبقنا هذا على قصيدة "ورد زورث"، فإنه يمكننا أن نرى تحولاً من رؤية غير ملائمة لتسمو روحانية عالم أخروي إلى رؤية أكثر ملاءمة: الاتحاد بالطبيعة. ويمكن بالتأكيد القول عن منهج كولر إنه يبشر بأمل حقيقي للتقدم النظري، على عكس منهج فيش الذي يقدم لنا أسلوباً مفيداً، ولكنه يغلق عينيه أمام القضايا الأساسية للنظرية، أو منهج ريفاتير الذي يقدم نظرية ضيقة الأفق. ومن ناحية أخرى، فإن المرء يمكنه أن يعترض على رفض كولر لتفحص محتوى الحركات التأويلية الخاصة؛ فمثلاً ينظر كولر في قراءتين سياسيتين لقصيدة بليك "لندن" ويختتم "أن التوصيفات التي يعطيها قراء مختلفون عما هو خطأ في النظام الاجتماعي سوف تختلف بالطبع، ولكن العمليات التأويلية الشكلية التي تقدم لهم بنية ليملؤوها، تبدو متشابهة جداً". وهناك شيء ما محدود حول نظرية تعامل الحركات التأويلية على أنها جوهرية، وأن محتوى هذه الحركات غير مادي. وبعد كل هذا، قد تكون هناك أسس تاريخية للنظر إلى طريقة معينة قابلة للتطبيق كنموذج تأويلي على أنها أكثر فاعلية ومعقولية من طريقة أخرى. إن قراءات ما على درجات مختلفة من المعقولية يمكن أن تتقاسم بشكل كبير الأعراف التأويلية نفسها. إنه لأكثر معقولية، على سبيل المثال، النظر إلى قصيدة ورد زورث بوصفها دالة على "وحدة

الوجود"، أكثر من "عدميته" (على الرغم من أن كلا الرأيين غير مرضٍ تماماً).

وكما رأينا فإن كولر في كتابه (الشعريات البنيوية . Structuralist Poetics) يرى أن نظرية بناء Structure النصوص أو بناء الأجناس Genres ليست ممكنة لعدم وجود شكل أساس من "الكفاءة" التي تنتهجها، حيث يمكننا الحديث عن كفاءة القراء في فهم ما يقرؤون وحسب. فالشعراء والروائيون يكتبون على أساس هذه الكفاءة، ومنهم من يكتب مايمكن قراءته. ولكن لكي نقرأ نصوصاً كأدب علينا أن نمتلك "الكفاءة الأدبية"، تماماً مثلما نحتاج إلى "كفاءة لغوية"، عامة كي نفهم الألفاظ اللغوية العادية التي نصادفها. فنحن نكتسب "قواعد" الأدب هذه في المؤسسات الثقافية. ولقد أدرك كولر أن الأعراف التي تنطبق على نوع ما لا تنطبق على آخر، وأن أعراف التأويل سوف تختلف من مرحلة إلى أخرى؛ ولكنه كبنيوي يعتقد بأن النظرية تُعْنى بأنظمة المعنى الساكنة المتزامنة، لا بأنظمة المعنى المتعاقبة تاريخياً.

نورمان هولاند وديفيد بلايخ: نفسية القارئ

Norman Holland and David Bleich: Reader Psychology

ناقدان أميركيان اشتقا مناهج نظرية القارئ من علم النفس. إذ يتبنى نورمان هولاند نظرية خاصة تنص على أن كل طفل يتلقى بصمة "الهوية الأولية Primary identity" من أمه. فبمقدور الشخص البالغ أن يمتلك "موضوع هوية Identity theme"، يتنوع وكأنه موضوع موسيقي، ولكنه يبقى بناءً مركزياً للهوية المستقرة. وعندما نقرأ نصاً فإننا نعالجه وفقاً لموضوع هويتنا. فنحن: "نستخدم العمل الأدبي كي نرمز لأنفسنا ولنضاعف أنفسنا في النهاية". ونعيد صياغة العمل كي نكتشف استراتيجياتنا المميزة للتعامل مع الخوف العميق والأماني التي تشكل حياتنا النفسية. ويجب استرضاء آليات الدفاع الداخلية لدى القارئ كي تسمح له بفتح مضامين النص. وثمة مثال درامي أورده هولاند عن حالة طفل دُفع مكرهاً إلى قراءة قصص التحري البوليسية كي يشبع مشاعره العدوانية تجاه أمه، وذلك بتحالفه مع القاتل؛ إذ لم تأخذ القصص بصمات رغباته فحسب، بل سمحت له كذلك بأن يلطف شعوره

بالذنب عن طريق مقارنته لنفسه بالضحية والمفتش معاً. وبهذه الطريقة كان بإمكان الولد أن يشبع غرائزه وأن يتحصن ضد القلق والشعور بالذنب. إن هذا المثال ليس نموذجياً لكنه يثير عدة أسئلة حول نظرية هولاند. وفي أمثلة أكثر نموذجية، يؤكد القراء على التحكم بالنص عن طريق اكتشاف موضوعات وبنى موحدة في هذه النصوص التي تمكّن القراء من تمثلها . "أي أن تستبطن شيئاً خارجك بغية السيطرة عليه، لكنه، لأنه خارجك، يروم السيطرة عليك". يؤكد هولاند على التفاعل المتبادل بين موضوع هوية القارئ ووحدة النص: وحدة النص تُكتشف من قبل القارئ بصفتها تعبيراً عن موضوع هويته. وعلى كل حال، فإن مثال الولد يبدو أنه يبطل فكرة "الوحدة" النصية و"موضوع الهوية". فاية قصة بوليسية تسمح له ببناء المعاني التي يحتاجها نفسياً؛ وإذا كان هناك أية وحدة نصية، فهي تكمن في البناء السردي لقصص التحري البوليسية لا في نصوص محددة. وفي كل الأحوال، فإن قراءة الولد تبدو أنها مزقت وحدة النصوص بتقديمها مواقع متناقضة للشخص كي يدخلها. إن هذا المثال (مع الاعتراف بعدم متابعة هولاند له) يلقي بالشك على مجمل فكرة موضوع الهوية كمبدأ من مبادئ الوحدة النفسية، وإن مناقشتنا للاكان تفترض نموذجاً بديلاً.

إن كتاب "ديفيد بلايخ النقد الذاتي Subjective Criticism(1978)" يشكل مناقشة متطورة لصالح الانتقال من النموذج الموضوعي إلى النموذج الذاتي للنظرية النقدية. إذ إن بلايخ يرى أن فلاسفة العلم الحديثين (خاصة ت.س.كون)، قد أنكروا بحق وجود العالم الموضوعي للحقائق. وحتى في العلم فإن البنى الذهنية للمدرك سوف تقرر مايمكن أن يُعَدَّ حقيقة موضوعية:"المعرفة يصنعها الناس ولا توجد في ذاتها"، لأن: "موضوع الملاحظة يبدو متغيراً بفعل الملاحظة". ويستمر بلايخ في التأكيد أن التقدم في "المعرفة" تقرره حاجات الجماعة. وعندما نقول "العلم" قد حل محل "الخرافات" فنحن لا نصف عبوراً من الظلمة إلى النور، بل تغيراً في النموذج الذي يحدث عندما تصطدم بعض الحاجات الملحة للجماعة بالمعتقدات القديمة وتتطلب معتقدات جديدة.

يبين بلايخ أن اكتساب الطفل للغة يمكّنه من تأسيس تحكم ذاتي بالتجربة. فنحن يمكننا أن نفهم كلمات شخص آخر كـ"فعل مُحَرَّض" . كطريقة لتأسيس إدراك ما للأشياء التي تشكل أهمية بالنسبة إلى المتكلم. فكل لفظ يدل على نية، وكل فعل

لتأويل اللفظ ماهو إلا إشباع للمعنى؛ وبما أن هذا صحيح بالنسبة إلى كل المحاولات الإنسانية لشرح التجربة، فإنه بإمكاننا فهم الفنون بشكل أفضل إذا ما سألنا: ماهي دوافع أولئك الذين يخلقون تصورات "رمزية" للتجربة؟ ماهي المناسبات الفردية والاجتماعية لاستجابتهم وخلقهم الإبداعي؟

و"النقد الذاتي" مبني على الافتراض بأن "الدوافع الملحّة لكل شخص هي فهم لذاته". إن تجارب بلايخ داخل الصف قادته إلى التمييز بين (1) "استجابة" القارئ التلقائية لنص ما، (2) وبين "المعنى" الذي يعزوه القارئ لذلك النص؛ ويقدم "المعنى" عادة كتأويل "موضوعي" (شيء ما يقدم للتباحث في موقف تعليمي)، ولكنه بالضرورة متطور عن استجابة القارئ الذاتية. وأياً كان النظام الفكري المتبع (أخلاقي، ماركسي، بنيوي، تحليل نفسي)، فإن تأويلات نصوص معينة سوف تعكس بشكل طبيعي الفردية الذاتية لـ"الاستجابة" الشخصية. ما لم ينطلق من "الاستجابة"، فإن تطبيق الأنظمة الفكرية سوف يُنْظَر إليه على أنه صيغة فارغة مستمدة من عقيدة موروثة. إن التأويلات الخاصة تكون ذات معنى أكثر عندما يكلف النقاد أنفسهم عناء شرح أسباب تطور آرائهم وأصلها.

وفي الموقف التعليمي، يُقَدَّم هذا عن طريق "تعبير الاستجابة response statement" الذي يعطي "المادة التحريضية" للمحاكمة التأويلية اللاحقة. فعلى سبيل المثال كانت "استجابات" السيدة (أ) لرواية كافكا "المسخ Metamorphosis" نوعاً من الاشمئزاز الأولي: "مثل الحالة التي تنتاب من يتناول زيت كبد الحوت"، شعرت السيدة (أ) بالحزن لمصيبة غريغور Gregor لأنها رأت فيه شخصاً مثل أخيها الذي أهين من قبل أبيه ونفر منه. إن تحور غريغور إلى خنفسة مزابل أنتج قرفاً متضارباً، لاسيما أن السيدة (أ) قد اعترفت ببلادتها السادية تجاه الحشرات. إن هنالك ترابطاً ذهنياً آخر بين غريغور وذكريات السيدة (أ) عن طالبة مدرسة قبيحة كانت تشعر الأولى نحوها بالذنب. إن مشاعرها الطاغية سلفاً بالنسبة إلى كل الشخصيات، وخاصة غريغور كانت متأرجحة ("انجذاب . قرف"). الحكم النهائي "للمعنى" الذي ينبثق من إفادة السيدة (أ) له مظهر موضوعي، ولكنه مبني بشكل واضح على "الاستجابة" الأولية: القصة "مبنية على دراما ثنائي الضحية . القاتل. وتؤكد السيدة أن الضحية والقاتل يعتمد أحدهما على الآخر ولا يمكن تمييزهما في النهاية. بمعنى آخر، فإن السيدة (أ) تعكس عدم انسجام مواقفها تجاه الناس في النص، وتكتشف فيه

"ثنائية". فأي شخص يشارك في حلقة دراسية عن القصة سوف يميل إلى رؤية تأويل السيدة (أ) كإفادة "موضوعية" مقدمة في مصطلح نقدي أدبي يتناسب مع موضوعيتها. وعلى كلٍ، فإن "النقد الذاتي" سوف يفضل ربط التأويل باستجابة السيدة (أ) الشخصية ودافعها الذاتي.

إن النظرية المتوجهة نحو القارئ، مثل النقد النسوي، ليس لها نقطة بداية واحدة أو منطلق فلسفي مهيمن، كما أن الكتاب الذين استعرضناهم ينتمون إلى تقاليد فكرية مختلفة تماماً. فالكتاب الألمان مثل آيزر وياوس يعتمدون على الظاهراتية وعلم التأويل في محاولاتهم لوصف عملية القراءة ضمن إطار وعي القارئ ويفترض ريفاتير مسبقاً قارئاً يمتلك كفاءة أدبية خاصة، في حين يعتقد ستانلي فيش بأن القراء يستجيبون لتتابع الكلمات في الجمل، سواء أكانت هذه الكلمات أدبية أم لم تكن. ويحاول جوناثان كولر أن يؤسس نظرية بنيوية في التأويل تسعى لاستجلاء الأنماط القياسية regularities في استراتيجيات القراء، مع ملاحظته أن الاستراتيجيات نفسها يمكن أن تنتج تأويلات مختلفة.

ويعتبر الأمريكيان هولاند وبلايخ، أن القراءة عملية ترضي حاجات القارئ النفسية، أو على الأقل، تعتمد عليها، ومهما كان اعتقاد المرء بهذه النظريات المتعلقة بالقارئ فما من شك بأنها تتحدى جدياً الهيمنة المسبقة للنظريات المتعلقة بالنص للنقد الحديث والشكلانية؛ فنحن لا يمكننا الحديث عن معنى نص ما من غير أن نأخذ مشاركة القارئ فيه بعين الاعتبار.

❑❑❑

تحول الأدب في فرنسا

تأليف: بيير دوبواديفر

■ ت.د. عبد الجليل غزالة/ المغرب ■

من سارتر إلى ((الرواية الجديدة))

أدب منتصف القرن

"إنني أنتظر الشطحات والروح القدوس"

ليون بلوي

المؤلف والنص المترجم:

ولد بيير دو بواديفر بمدينة باريس سنة 1926. كان طالباً بالمدرسة الوطنية للإدارة لما قدم لدار النشر (ألزاسيا) مخطوطاً من الجزء الأول لكتابه الكبير (تحول الأدب)، الذي ظهر في فبراير 1950. كان هذا الكتاب من إنتاج شاب في الثالثة والعشرين من عمره. لم ينشر دو بواديفر قبل هذه السن إلا بعض المقالات المتواضعة ضمن مجلة (الدراسات). يحمل الكتاب الذي نقوم بترجمة مقدمته معالم تجديدية. كما يضم أيضاً جوانب لم تطرق من قبل. إنه يكشف عن تصور جديد في النقد تحكمه رؤية متماسكة، كما في دراسته لبروست، فاليري، كوكتو، أنويله، سارتر، كامي...

في سنة 1950 حصل كتاب (تحول الأدب) على الجائزة الكبرى للنقد. ومنذ ذلك الحين والمؤلف ينتقل من درجة إلى أخرى داخل مهنته الإدارية: عين مديراً للإذاعة من 1963 حتى 1968، ثم مستشاراً ثقافياً بلندن وبروكسل. شارك في نشر العديد من المؤلفات الأدبية.

نشر دو بواديفر أعمالاً وصفية لشخصية: كافكا، باريس، مالرو، جيونو.. وكذلك بعض النصوص، علاوة على روايتين مهمتين: (البقية الباقية) و(الحب والسأم)، ثم ألّف تاريخاً حياً للأدب المعاصر (1938–1368). ظهر هذا العمل الأخير بالمكتبة الأكاديمية– بيران، وأعيد طبعه مراراً، كما أنه أنتج كتاباً عن (حياة أندري جيد) نشرته دار هاشيت 1970.

ترجمت أعمال بيير دو بواديفر إلى سبع لغات.

النص المترجم:

إذا كانت 1940 ستبقى سنة مؤلمة في تاريخ الوعي الفرنسي فإنه يجب التأريخ لأدب منتصف القرن في فرنسا ابتداء من 1944 لأن ملامحه كانت قد بدأت في التشكل منذ 1930 مع الأعمال الأولى لمارلو وسيلين، وغداة الحرب بالنسبة لجان بول سارتر من خلال (الغثيان 1938). كان هذا الأدب شبه محظور إبان سنوات الحرب، فلم يظهر للمهتمين إلا عن طرق بعض التجليات المختصرة (الغريب سنة 1942، الطبعة السويسرية لغرقى ألتنبورغ، السبعون عرضاً للذباب سنة 1943). أصبحت هذه الإنجازات تمثل تياراً جارفاً ينشد الحرية لأنه ظهر في مناخ ثوري. والحقيقة أن المقاومة والموت في ساحة المعركة بالنسبة لجون بريفوست وسانت إكسبيري ثم إقامة معسكرات الاعتقال ومصادرة الحريات وكذلك إعدام براسيلاش قد أعطت بشكل مفاجئ لالتزام الكاتب دلالة مأساوية. طلب من الأدب شهادة ومن الكاتب مثلاً تضبطه التجربة في الحياة. كما وقع تعظيم أولئك الذين عرفوا كيف يمثلون الشعب بأكمله. كانت (الحرية) لأيلوار و(الغصة) لأراغون وكذلك (صمت البحر) تصل كل الأسماع. اكتنفت هذا التوطين (nationalisation) الأدبي بعض التناقضات. فالشاعر الكبير لويس أراغون كان اشتراكياً، وبيكاسو كان يدير صالون الخريف الذي اعتبر مؤشراً على النهضة الفرنسية، أما سارتر فإنه دعا كل الفئات إلى تعظيم الفن التجريدي. يظهر أن هذا الغموض الأدبي قد أثرى الناشرين فلم يطبع مثل هذا القدر من الكتب سابقاً. كما أن كلمة السر كانت آنذاك هي: "افتح يا سمسم" بالنسبة للأدب الجديد؛ أي الوجودية، فماذا تخفي هذه اللفظة؟

تعرف الوجودية على المستوى التقني (وجودية هيدجر على الخصوص) بأنها فلسفة تتجه نحو الملموس لمعرفة الإنسان من خلال تمظهراته. كما أنها لا ترتكز على الأسباب الأولى فحسب، بل على كل الظواهر. تقابل الوجودية إذن بين مفهوم

الطبيعة الإنسانية الكونية والظروف العرضية الخاصة.

التقى هذا التيار بتيار آخر ذي منابع قديمة (القديس أوغسطين، باسكال، كيركجارد، ماكس شيلر...)، وكذلك ببعض الاهتمامات الأكثر باطنية. أفضى أحد هذين التيارين إلى الإلحاد السارتري والآخر آل إلى الوجودية المسيحية. كما أن التحامهما أدى إلى سيطرة العمل على الكائن. لقد عرف التياران الإنسان بأنه كائن يمنح القيم وجوداً محدداً.

علاوة على ما سلف فإن الوجودية قد أصبحت صرعة العصر، في حين أن "الإنسانية الكلاسية" قوبلت بالرفض، فلم يعد الأمر متعلقاً بـ(من هو الإنسان؟) ولكن بـ(ماذا يستطيع الإنسان أن يفعل؟).

صرح مارلو سنة 1926 قائلاً: "إن دفع البحث المتعلق بالذات إلى أقصى حد يخلق نزوعاً نحو العبث". يجب الاستمرار في هذا الرهان لإبراز قدرة الإنسان على اكتشاف تفوقه من خلال الذات، حيث يتحدى ظروفه على ضوء مقولة "أنا أثور إذن أنا موجود". لقد أصبح الأدب فعلاً؛ أي أصبح تجسيداً للالتزام والانتماء... قدم مارلو البطولة لحل المشكلة الأخلاقية المتمثلة في "الأخوة الحازمة". كما يبرز ذلك جلياً في (الأصالة) عند سارتر و(القداسة العبثية) عند كامي. لا يملك الاستفسار عن الظروف الإنسانية إلا جواباً واحداً، وهو أن الحدث لا يحمل أي هدف لأن الإله قد مات وعلى الإنسان أن يحتل مكانه ويصبح صاحب سيادة على تاريخ يتنبأ به، غير أن أصحاب السيادة المتأخرة قد اختفوا، وهذا يعد آخر إنتاج لثقافة بلغت الذروة. اختفى فاليري في صيف 1945 ولم يبلغ هدفه، وهو الحصول على جائزة نوبل التي نالها صديقه جيد، لأنه خلق صدىً قوياً خيم على جيل بأكمله. كما أنه تساءل في (وريقات الخريف) قائلاً: "هل ستساعد الفضيلة الإنسان على تحديد نوعية الرهبة الإلهية المسيطرة على ذاته منذ القدم؟".

لقد نَعِم كلوديل بانتصاره المتأخر بصورة متفرقة ثم مكثفة، دون أن يلتفت إلى الأجيال المضطربة التي جاءت بعده. كان هؤلاء هم آخر الكلاسيين، لأنهم نحتوا أعمالهم تبعاً لأسلوب ولغة متميزين.

عاد برنانوس من المنفى ليموت مكتوياً بمشهد الفساد الذي كان يثبط الهمم في فرنسا، مما دفع الأدباء الكبار إلى التخلي عن الطليعة لصالح الجيل الثاني لنتشه؛ مثل: مارلو وسارتر وكامي. أصبح مورياك يشتغل بجريدة الفيغارو ومارتان دي جار

لاذ بالصمت ورومان ولج الأكاديمية، أما موروا فقد انكب على إعداد مجموعة بيبلوغرافية متميزة، وبروتون انغمس في أعمال المتحف السوريالي وأراغون انضم إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي.

أثبتت خمسينيات هذا القرن تأثير مارلو على الأدب، إذ أصبح بفضل أعماله الجيدة وزيراً ثم مرافقاً للجنرال ديغول.

لقد ظهر الجانب النفسي للفن عظيماً وغامضاً في آن واحد، مما جعل العمل في هذا الميدان ينظر إليه على أنه فن عالمي يجسد قضية شائكة.

فرضت العبقرية الأدبية على كل القرون لغة تتغير باستمرار، مشكلة صدىً يُرجِّع أصواتاً متعاقبة. جسد مارلو بالنسبة لجيل 1944، صورة الرجل الدائم الحضور داخل تاريخ الأدب الفرنسي، حيث كان يهتف بكبرياء "سيقلد العالم في يوم من الأيام كتبي برمتها". كتب سارتر قبل هذا بعشر سنوات قائلاً: "كل إنسان يحلم أن يصير إلهاً"، الأمر الذي جعل من صاحب هذا القول مرجع القرن، لأنه أبدى اهتمامه بحماية وبلورة الجانب الخالد داخل الإنسان، الذي لا يمكن للعمل وحده أن يملك القدرة الكافية على زعزعته ووضعه موضع شك. اقترح سارتر باعتماده على الأخلاق تحالف البطولة مع الذكاء لتنبيه الناس إلى القيمة والسمو المضمرين داخل ذواتهم.

لقد اتضح خلال الفترة المذكورة تعاظم شأن هذه الظاهرة التقابلية عند سارتر، الشيء الذي خلق منه محركاً عبقرياً في مجال الأدب. كما أن كتاباته فجرت سلسلة كبيرة من ردود الفعل. إنه كاتب لا يتلطف ولا يهتم ببهرجة الأسلوب، فهو أكثر نقداً وأقل نبوءة. شبهه بعضهم بالفيلسوف تين والأمر نفسه بالنسبة لزولا. ولذلك فإنه قام بتطوير عمله المتعلق بالحرية.

يمكن استخلاص التناقض القائم بين طابع أبحاثه الروائية وطموحاته في مجال الأخلاق وكذلك بين الحقد الشهواني الموجه صوب الأشياء وبعض قناعاته "الإنسانية"، إذ إن الفيلسوف المعتمد على المحاورات والباحث المهتم بالدراما يصنفان في المرتبة الأولى. لا يستطيع الروائي تجسيد الحرية لأنه يضفي عليها بعداً مطلقاً. كما أن الفيلسوف أصبح يتبع، بشكل يسوده الرضى والتردد، المسار الماركسي.

قام مارلو (ولد سنة 1901) وسارتر (1905) ثم كامي (م1913–ت1960) بتسليط الأضواء على العبث في مرحلة شبابهم، ولكنهم اقترحوا سلوكاً يساعد على

الإفلات من هذا اللامعقول. تحول الأمر شيئاً فشيئاً من ثورة عارمة (ثورة الغريب) إلى بر وإحسان عملي مثلما في (الطاعون). كما لم يتوان أيضاً عن نبذ التقديس الهيجلي للتاريخ: إننا نعلم أن إنتاج (الرجل الثائر) قد أثار نقاشاً واسعاً، حيث كان يضمر بين طياته الصداقة التي قامت بين سارتر وكامي إبان المقاومة. هادن سارتر الشيوعيين وأخذ على كامي "ربطه الوعي الجيد بالمحظوظين فقط"، ونسيانه أن "عبثية" ظروفنا ليست هي عينها في باسِّي وبلانكورت، ثم مقارنته بين هذه النزعة الإنسانية الواعدة التي أفضت إلى معسكرات التعذيب والنار المحرقة. كثيراً ما ردد القول التالي: "إننا نعيش مرحلة نقدية في الأدب". فهل يمكن لهذا الإنجاز أن يحمل معنىً معيناً بالنسبة لحياة لا معنى لها؟.

هددت قوة الرجل الأوروبي من طرف ورثة شامخين متعددين. كما تجلت ثلاثة مذاهب متنافسة، هي:

1-مذهب الرجل الملحد (هذا إذا أردنا المجازفة باستعمال عملية إضمامية). قام هذا المذهب بنشر الوجودية، حيث نجده عند مارلو وسارتر وكامي.

2-المذهب المسيحي القديم: بقيت المسيحية سليمة حتى ظهور المجتمع الديني. كان برنانوس من أعظم ممثليه.

3-المذهب الماركسي الجديد، الذي أخضع الإنسان للتاريخ (الوجودية).

كما رضخ التاريخ لهذا الدين المفتعل من أجل الطبقات العمالية التي أصبحت ماركسية.

إن الوجودية التي تقع بين المذهبين الأخيرين (تشبه جغرافياً منطقة الطبيعيين الأروبيين) تنتمي إلى الماضي. من المؤكد أنها لم تستطع أن تقترح علينا تلك الأساطير الموحدة التي تقوم عليها كل ثقافة تتصل بفضاء رحب.

إن دورها النقدي كان فعالاً، في حين أن جانبها الأخلاقي بقي على شكل ورش أولي. تعد عملية الهدم سهلة جداً، لكن عملية البناء من الصعوبة بمكان.

كتب بيير دو بواديفر سنة 1951 قائلاً: "إن العبث سينتهي عصره مثل فيلة الماموث" وهذا ما وقع تقريباً، حيث اتضح أن الأربعينيات كانت مختزلة جداً، في حين أن الذئب الشيوعي قد أرعب الجمهورية الرابعة فاحتمت بالمرعى الرأسمالي. وهكذا فإن قهر رياح الغرب لرياح الشرق قد خلق رد فعل نفسي؛ إذ ولد جيل جديد

حوالي 1925، فولج الميدان مبتعداً عن الثورة.

قال روجي نيميي: "ما إن بدأنا نخطو في هذا الاتجاه حتى تقهقرنا من شدة الهول والكراهية. كانت هناك أكاديمية الثورة ثم المجلس الأعلى للحكم المطلق. وكان الغبار قد خيم منذ أمد بعيد على بركة الدم، حيث اعتبر شعاراً وطنياً. أصبحنا أحراراً نعيش داخل خيامنا الديموقراطية القديمة. ولذلك فإنه يجب البحث عن شيء آخر".

كنا ننتظر هذا "الشيء الآخر" داخل الفن وليس داخل التكهنات السياسية– الأخلاقية، لأنه يمثل أدباً مرفوضاً تبعاً "للشهادة" الوحيدة المقدمة بشأنه. إنه فن الحياة وفن الكتابة اللذان يظهران أن جيل سارتر لم يستطع معرفة أسرارهما.

تزايد عدد قراء موران، كوكتو، شاردون، جوهانضو وأندري فرينو، أما نيميي وبلوندان وديون فإنهم وجدوا أن "الأطواق الملفوفة حول العنق وسجائر الغولواز الزرقاء والشعر المتسخ لم تبق موضة العصر". بدَّل الأدباء قمصانهم وتوقفوا عن الإشادة بالصرعات الجديدة، حيث عادوا إلى المجالس الأدبية. لقد رأيناهم يقودون بشكل رديء سيارات فارهة: أصبح روجي نيميي ذائع الصيت بفضل سيارته دولاهاي، حيث تجاوز شهرة بول موران الذي أهداه برنار غراسيي سيارة منذ ثلاثين سنة خلت. دخلت سيارة الجاغوار ميدان الأدب قبل شيوع صيت فرانسواز ساجان، فغيرت بمجرد نظرة عين الروايات التي روحت عن النفس، ولم تعد تمثل "شريحة من الحياة". تجدد الاهتمام ببنجامان كونسطان ومدام دو لافاييت والخط المحوري للرواية الفرنسية، وكذلك المحكي الكلاسي الرائع. توالى المحكي القصير الجامد على طريقة كافكا وفولكنر وسارتر، إذ كان يحتوي على الدعابة والمرح الواخز دون تسلية أو إضحاك ممل. لم يعد الحزن والفراق والعزلة تشكل المواضيع الوحيدة في الرواية. إن الإنسان الذي مثل نصف إله مبرز بالأمس أصبح اليوم يثير الضحك. كما أن الأدباء بدأوا يحلمون أن يصبحوا آلهة انطلاقاً من سنة 1945. ولكن بعد عشر سنوات صاروا يحاولون إرضاء الناس فقط.

يشير نجاح كل من فرانسواز ساجان ورراديغي، بشكل مذهل، إلى محو السياسة من العقول.

بعد مرور بضع سنوات تقدم رقاص الساعة قليلاً: لقد دقت ساعة "الرواية الجديدة". كانت محاكاة الواقع هي صانعة القرارات داخل الجنس الروائي. ولذلك فمهما كان موضوع هذا العمل الروائي فإن الأمر كان يتعلق دائماً بسرد قصة

وتحريك الشخوص بصورة حية ورسم مجتمع محدد: لم يبتعد روجي مارتان دي غار وجيل رومان كثيراً عن بلزاك، لكن الروائيين الشباب قد وعوا "بعبثية" العالم. تغير الأمر بالنسبة لهم فلم يعد "التنافس في مجال الحالة المدنية"، لأن أعمالهم أصبحت تمثل "قرن الشك" كما صرحت بذلك نتالي ساروت. جرد بطل الرواية بالتدريج من كل ما يجعل منه إنساناً، فأصبح يسعى ليكون مجرد شبح لا يسمع إلا صوته.

يقوم "المبصر غير المرئي" عند روب غريي ثم الضمير "أنتم" بخلق ترابط بين المتكلم والغائب، مركزين على بطل التغيير. اتخذ الروائي عدة مواقف بالنسبة للبطل الذي لم يعد يملك إلا الوجود الشهواني. ولكن إذا كانت "الرواية الجديدة" قد استقبلت بفضول كبير وربما بشيء من الشفقة فإن ذلك يرجع إلى أنها قد توغلت داخل طريق مسدود. لم نر انبثاق برنانوس جديد أو سيلين وجيونو جديدين، أو أقل من هذا ظهور كوليث أو بروست ثان.

لنتوقف عند ميناء الساعة الذي ما زالت تنيره نجوم الأدب. لم يقرأ بروست بصورة مكثفة ولم يكن هناك من يعجب به. كما أن فاليري انزوى عن الأنظار، ولكنه بقي دائماً أستاذاً لا مناص منه. ما زال كوكتو يقرأ وتعرض أعماله حالياً، وأنويليه يهيمن على ثلاث خشبات مسرحية دفعة واحدة، في حين أن سارتر يحتل القمة. إذا كانت محاكمة كامي قد بدأت فإن كتبه ما زالت تسيطر على العالم.

❑❑❑

1- الناسك الفتى

شـــــعر: طـاغـــور

■ ترجمة: تميم صائب ■

إليكَ نقودَكَ يا عضوَ المجلس الملَكيّ.
أنا من بين النسوة اللائي
أرسلتَهنّ إلى المعبد المقدّس في الغابة
لِيُوقِعْنَ في شراكِهنّ الناسكَ الشاب
الذي لم يرَ امرأةً قَطّ..
فشلتُ في تنفيذ أمرِك.
كان ضوء النهار باهتاً
حين قَدِمَ الناسكُ الفتى ليستحمَّ في النهر.
خُصُلاتُ شَعرِه البنيّة المصفرّةُ
ازدحمتْ فوق منكبيه
مثلَ قزعات غيوم الصباح،

وأطرافُه متألّقةٌ كشعاع شمس.
لقد ضحكنا وغنّينا ونحن نسوق مركبَنا
وقفزنا إلى النهر بمَرَحٍ مسعورٍ جَذِل.
ثمّ رقصنا حوله
حين ارتفعتْ أشعّةُ الشمس محدِّقةً إلينا
من حافةِ الماء في حميّا غضبٍ قدسيّ.
ومثل إلهٍ طفل؛
فتح الصبيُّ عينيه
وراح يراقب حركاتِنا بانشداه كبير،
إلى أن تألّقتْ عيناه مثل نجمَتَيْ صبح.
رفع يديه المتشابكتين
وترنّمَ بترنيمة تسبيح
بصوتِه الفتيِّ الشبيهِ بالزقزقة
مثيراً كلَّ ورقةٍ في الغابة.
أبداً لم تُغَنَّ من قبلُ
كلماتٌ كهذه لامرأةٍ مخلوقةٍ فانية.
فلقد كانت مثل ترنيمةٍ صامتة
للفجر الذي يبزغُ من وراء التلال الخامدة.
حجبتْ النسوةُ أفواههنّ بأيديهنّ
وتمايلتْ أجسادُهنّ بالضحك
في حين تشنّج وجهُه .

مسرعةً أتيتُ إلى جانبه؛ بأسىً موجِع،
ثمّ قلتُ وأنا منحنيةٌ على قدميه:
"مولاي.. اِرْضَ بخدمتي"
قدتُهُ إلى الضفّة المُعشِبة،
ونشّفتُ جسدَه بطَرَف عباءتي الحريرية الناعمة
ثمّ جفّفتُ قدميه
بشَعري المُرسَل وأنا جاثيةٌ على الأرض.
حين رفعتُ رأسي ونظرتُ إلى عينيه
خلْتُ أنني أحسستُ
بقُبلةِ العالم الأولى للمرأةِ الأولى.
مقدَّسةٌ أنا
مقدَّسٌ هو الله الذي خلقَني امرأة.
سمعتُه يقول لي:
"أيّةُ إلهةٍ مجهولةٍ أنتِ؟!
لمستُكِ هي لمسةُ الخالدِ الذي لا يموت،
وعيناكِ فيهما سرُّ منتصَفِ الليل"
آهٍ.. لا
ما تلك بسخريةٍ، يا عضوَ المجلس الملكيّ.
غبارُ حِكمةٍ دنيويّةٍ
يغطّي بصيرتَكَ أيّها الشيخ،
بيْدَ أنّ هذا الطُهْرَ الفتيَّ قد اخترق السديم

ورأى الحقيقة المُشرقة:
القداسةَ الأنثوية.
آهٍ،
كيف استيقظت الآلهةُ في داخلي
على ذلك الضوء المُفرط
من ذلك الهيامِ الأوّل؟!
اغرورقتْ عينايَ بالدموع
وربّتَ نورُ الصباح على شَعري كأنني أختُه
وقبّلَ نسيمُ الغابة جبيني
كما يقبّلُ الزهور.
صفّقت النسوةُ بأيديهنّ
وضحكنَ ضحكاتِهنّ الداعرة،
وبخُمُرٍ متخلّفةٍ على الثرى
وشَعرٍ منثورٍ متأرجح
رحن يرشقْنه بالورود.
واحسرتاه، يا شمسي الطاهرة!
أليسَ بمُكنةِ حيائي
أن يحوكَ سديماً ملتهباً ليغطّيكَ بثنياتِه؟
ارتميتُ على قدميه، وصرختُ:
"اعْفُ عني"
ثمّ هربتُ مثل أيِّلٍ جريح

يتنقّلُ بين الظلّ والشمس
وصرختُ وأنا هاربة:
"اعْفُ عنّي"
ضحكاتُ النسوةِ البذيئةُ
كَوَتْني مثل نارٍ وقّادة
ولكنّ الكلمات ظلّتْ تطنّ في أذنيّ:
"أيّةُ إلهةٍ مجهولةٍ أنتِ؟!"

❑❑❑

من أجمل قصائد

الشاعر الألماني:

هاينريش هاينه

HEINRICH HEINE

■ ترجمة : عدنان حبال ■

لمحة عن سيرته:

ولد هاينه في 1797/12/13 بمدينة دوسلدورف في أسرة تجارية ميسورة.

وبعد أن أنهى تعليمه الثانوي تدرّب عملياً على مهنة التجارة في مدينة فرانكفورت وعلى الأعمال المصرقيّة في مدينة هامبورغ من 1815-1816.

وفي عام 1818 فتح له عمّه، وهو مصرفيّ غنيّ، محلاً تجاريّاً ما لبث أن صفّاه سنة 1819 والتحق بجامعة بونّ ليدرس الحقوق. أحبّ ابنة عمّه أملي التي لم تبادله الحبّ.

في جامعة بون انضمّ هاينه إلى منظّمة شبيبة قوميّة تدعى -البورشنشافتن الألمانية (Burschenschaften Deutsche) وسمع محاضرات للأديبين الرومانسيين ارنست موريتس أرندت (E. M. Arndt) (1769-1860) أوغوست فيلهلم شليجل (A.W. Schlegel) (1767-1845).

في عام 1820 انتقل هاينه إلى جامعة غوتينغن، وفصل منها عام 1821 بسبب اشتراكه بمبارزة.

وفي عام 1823 واصل هاينه دراسته في جامعة برلين، حيث برزت اهتماماته الأدبيّة والفكريّة. وفي برلين استمع هاينه إلى محاضرات الفيلسوف الألماني (هيغل) كبير الفلاسفة المثاليين الألمان، وتردّد على صالون راهيل فارنهاجن (Rahel Varnhagen) الأدبي، الذي كان ملتقى الأدباء والفنّانين الرومانسيين.

في عام 1824 عاد هاينه إلى جامعة غوتينغن ليتابع دراسة الحقوق وقد حصل عام 1825 على درجة الدكتوراه من تلك الجامعة، وفي العام نفسه تبنّى هاينه الديانة المسيحيّة البروتستانتيّة.

من 1827 إلى 1828 اشتغل هاينه محرراً في مجلّة الحوليات السياسيّة العامّة، وسعى لأن يصبح أستاذاً جامعيّاً، ولكن مساعيه باءت بالفشل.

في 1831/4/1 سافر هاينه إلى باريس، وأقام هناك بصورة دائمة.

في باريس اشتغل هاينه مراسلاً لجريدة (الجماينه تسايتونغ)، وتعرّف إلى كبار الأدباء الفرنسيين المعاصرين. فيكتور هيجو، والكسندر دوما، وجورج صاند، وبلزاك، كما وانضمّ إلى جماعة سياسيّة يساريّة تعرف بـ (السان سيمونيين).

في عام 1835 مُنِعَتْ مؤلّفات هاينه في ألمانيا وذلك في سياق الحظر الذي فرضته السلطات الحاكمة على منظّمة (ألمانيا الفتاة).

في 1848 أُصيب هاينه بمرض مزمن في النخاع الشوكيّ أجبره على ملازمة الفراش إلى آخر حياته.

في 1856/2/17 توفّي هاينه في باريس ودفن في مقبرة (مونتمارتر).

Die Launen der Verliebten

أمزجة العشّاق
قعد الزّيز على السور
وقد لفّته كآبة
فلقد وقع المسكين
في حبّ ذبابة.
أنت ذبابة روحي ذاتُها
قرينتي أنت التي فضّلتُها
تزوّجيني وأخلصي لي في الشعور
عندي بطن من ذهب مغرور
ظهري فخامة حقاً وسؤدد
يلمع فيه الياقوت والزمُرّد..
سأكون غبية بلهاء يا قوم
ولن أتزوّج زيزاً بعد اليوم
لا يهمّني ياقوت ولا ذهب
ولا زمّرد. ما هذا هو الطلب
ما السعادة مالَ الدنيا
عقلي يطلب مثلاً عليا
أنا ذبابة شموخة تحيا
طار الزيز مملوءاً بالهمّْ
ودخلت الذبابة كي تستحمّ
أين هي خادمتي النحلة

لتساعدني في هذه الغسلة
وتمسح جلدي الناعم العزيز
فأنا الآن عروسٌ لزيز
سأُقيم صدقاً أكبر احتفال
ما رأيت زيزاً بهذا الجمال
ظهره حقاً سمو وبهاء
بياقوت وزمرّد مضاء
بطنه ذهبيّ نبيل الصفات
ستطقّ حسداً تلك الذبابات
أسرعي يا نحلة واحلقي شعري
زمّي لي بالقيطانة خصري
عطّريني ودلّكيني بالأريج تماماً
صبّي على قدميّ زيت الخزامى
كي لا تصدر عنّي رائحة قبيحة
وأنا بين ذراعي عريسي مستريحة
الآن تأتي اليراعات الزرقاء
ويتوددن لي كمضيفات النبلاء
يلففنني بثوب وإكليل العروس
والزهور البيضاء فوق الرؤوس
كثير من الموسيقيين مدعوون
كذلك المغنيّات والراقصون
وذكور النحلات حسب الأصول

ينفخون الأبواق يدقّون الطبول
من أجل حفلة الزفاف المترفة
وأجنحةُ الضيوف ملوّنةٌ مزخْرفة
وعائلتي تأتي مرحة في حلل زاهية
ولو أنّ بعض أفرادها حشرات مؤذية
مثل الدبابير والجرادات..
أمّا بنات العّمات والخالات
فيحضرْن معاً أسراباً تطير
وهنّ ينفخْن في المزامير...
والكاهن الخُلْدُ في بذلة سوداء
يصل آخر الوقت عند المساء
وتقرع الأجراس للإعلان
بين بان بين بان بين بان
وعريسي لم يحضر حتّى الآن
وتعيد الأجراس الصدى
ويبقى عريسي بعيد المدى
بيم بام بيم بام بيم بام
أين عريسي الحبيب والأحلام؟
والعريس بعيد عنها قاعد
على كومة من روث هامد
وظلّ كذلك سبعة أعوام
حتى تعفّنت العروس إلى ركام..

Caput11
Während die Kleine von Himmellust

بينما كانت صغيرتي في نشوة سماويّة
تترنّم بأحلى نغم،
كانت حقيبتي في الجمارك البروسيّة
تُفتشّ وتقتحم..
حشروا أنفسهم في كلّ شيء
من متاع ورباط
فتّشوا في سراويلي وقمصاني،
في مناديل المُخاط..
بحثوا عن أشياء ثمينة موضوعة
في حقيبتي، مجوهرات، كتب ممنوعة.
أيّها الأغبياء الذين في الحقيبة تبحثون
إنّكم حتماً على لا شيء سوف تعثرون
فالشيء المحظور الذي أحمله معي
يا جاهلون..
هو ها هنا في جمجمتي مخبّأ
بل مخزون..
فيه بضاعة أكبر قيمةً وأهميّة
من دانتيلات بروكسل وميشلن اليدويّة
ولو أنّني أخرجتها لكم

من مكانها..
ستسخر منكم تمدّ لكم
بلسانها..
في رأسي أحمل جواهري
وأتنقلّ
لأنّها ماسات تاجي
للمستقبل
أحجار كريمة لمعبد إله جديد
إلهٍ عظيمٍ مجهول بعيد
في رأسي كتب كثيرة عديدهْ
واسمحوا لي هذه حقيقة أكيدة:
رأسي عشٌّ عصفورةٍ غرّيدة
مملوءٌ بالكتب المحظورة
صدّقوني ليس في مكتبة الشيطان
ما هو أشدُّ منها خطورة..

Im traurigen Monat November

شهر نوفمبر
كان ذلك في الشهر الحزين نوفمبر
حينما تجهّم الجو فجأة وتعكّر
والريح انتزعت أوراق الشجر
وإلى ألمانيا قرّرت السفر.

عندما وصلت إلى الحدود
شعرت بضربات تعود
إلى صَدْري أقوى كثيراً
وبعينيّ تدمعان غزيراً
وحين سمعت اللغة الألمانيّة
غمرتني نشوة روحانيّة
طمأنتني. لم أجدْ لها أي تخمين
سوى أن قلبي كان ينزف بالحنين
بنت صغيرة عزفت على قيثارة
أعجبني عزفها بتلك المهارة
غنّت بشعور صادق نبيل
ولو أنّ صوتها لم يكن بالجميل
غنّت عن الحبّ وما به من عذاب
وتضحية ولقاء بعد غياب
لقاء في العالم الأفضل للبقاء
هناك حيث يختفي الألم والشقاء
غنّت عن بعض ما في الحياة
من كآبة غمرت
وكيف تختفي الفرحات
فجأة كما ظهرت..
هناك فوق حيث تسرح
معاً الأرواح وتمرح

بسعادة خالدة لا تبرح
غنّت أغنية عن الزهد قديمة
ترنيمة سماويّة كليمة
يهدهد الله بها شعب الأرض
هذا الشعب المشاكس الوغد..
وأنا أعرف الأسلوب والمضمون
ومن هم السادة المؤلفون
يشربون الخمرة في الخفاء
وعلناً يعظون بشرب الماء
عندي قصيدة جديدة أفضل
سأنظمُها لكم يا أصدقاء
نريد على هذه الأرض ونفعل
بناء عرش سعادة كما في السماء
لا يجوز أن تُدفن البطون الكسولة الكالحة
ما جنته الأيادي المجدّة الكادحة
الخبز على الكرة الأرضيّة..
يكفي جميع أبناء البشريّة..
ولا أقل منه الرياحين والزهور
والجمال والمتعة والسرور.

Aus meinen groben Schmwerzen

أصنع من آلامي الكبيرة..
هذه القصائد الصغيرة
فتجمع ريشاتها مترنّمة بصبوتي
وبها ترفرف نحو قلب حبيبتي..
إنّها تجد الطريق المطلوب
إلى ذلك القلب المحبوب
لكنّها تعود وتشكو من جروح
تشكو ولا تريد لي أن تبوح
بما رأتْه في ذلك القلب الطموح...

❑❑❑

ســعادة للبيع

تأليف : البرتو مورافيا

■ ترجمة : وفاء شوكت ■

نحو منتصف بعد ظهر كل يوم، كان الموظف العجوز، المتقاعد، المدعو ميلون، يخرج من منزله، بصحبة زوجته أرمينيا، وابنته جيوفانا. كانت زوجته بدينة ومتقدّمة في السن، وابنته هزيلة البنية وقد أصبحت الآن مسنَّة ومثل المخبولة. كان آل ميلون الثلاثة، الذين يسكنون ساحة "ديللا ليبيرتا"، يصعدون ببطء، على خطا أرمينيا السمينة، يمسحون شارع "كولادي ريانزو"، متأمِّلين واجهات المخازن الواحدة تلو الأخرى. وكانوا يغيِّرون الرصيف في ساحة ريزور جيمنتو" ويعودون، وهم يتابعون تأمَّل المحلات بالعناية ذاتها، نحو ساحة "ديللا ليبيرتا".

كان هذا الذهاب والإياب يستغرق قرابة ساعتين، الوقت الكافي للتجلُّد حتى تحين ساعة العشاء. ولم يعد أفراد عائلة ميلون الثلاثة، الفقراء جداً، يدخلون إلى قاعة سينما أو مقهىً منذ زمنٍ طويل. كان التنزُّه هو تسلية حياتهم الوحيدة.

وفي يومٍ من الأيام، وبعد أن خرجوا في الساعة المعتادة وصعدوا شارع "كولادي ريانزو" تقريباً حتى ساحة "ريزور جيمنتو"، لفت انتباه أفراد عائلة ميلون الثلاثة مخزن جديد، وكأنه فُتِح بطريقةٍ سحرية، في المكان الذي لم يكن

حتى مساء أمس سوى حِباك[1] مغبرّ. وكان صقيل الزجاج يمنعهم عن تمييز البضاعة. فاقتربوا، ثلاثتهم، من المخزن، ودون أن ينبسوا ببنت شفة، شكلوا نصف دائرةٍ على الرصيف وهم يصطفون أمام واجهاته.

كانوا يرون الآن البضاعة بوضوح: السعادة. كان أفراد عائلة ميلون الثلاثة، مثل جميع الناس هنا، قد سمعوا دائماً، الحديث عن هذه السلعة، ولم يروها قط. كانوا يتناقشون حولها هنا وهناك، كأنها شيء نادر جداً، فيصفها البعض بالخيالية، مشككين بوجودها الحقيقي تقريباً. وصحيح أن المجلات كانت تنشر من حينٍ لآخر مقالاتٍ طويلة مصوَّرة، يقولون فيها إن السعادة في الولايات المتحدة إن لم تكن عامة، فهي على الأقل سهلة المنال؛ لكن، كما نعلم، أمريكا بلاد بعيدة، والصحفيون يتخيَّلون أشياء كثيرة. وعلى ما يبدو، كانت توجد وفرة من السعادة في الأزمنة الغابرة، لكن ميلون، مثل كل الذين كانوا طاعنين في السن الآن، لا يتذكَّر أبداً أنه رآها.

وها هو متجر الآن، وكأن الأمر لم يحصل، وأن الموضوع يتعلَّق بالأحذية أو أدوات المائدة، يقدِّم صراحةً هذه البضاعة، لأي شخص يريد شراءها. وهذا ما يفسِّر دهشة أفراد عائلة ميلون الثلاثة المسمَّرين إلى الأرض، الجامدين أمام هذا المتجر الغريب.

ويجب القول إن هذا المتجر كان يُحسِن عرض بضاعته جيداً في واجهاته الكبيرة المؤطَّرة بحجر الترافرتين[2] اللامع، وكانت لافتته من طراز عام 1900، وجميع إكمالاته وزيناته مصنوعة من المعدن المطلي بالنيكل[3]. وفي الداخل أيضاً، كانت طاولاته على الطراز الحديث، وكان بائعان أو ثلاثة من الشبان الحيويين، أنيقي الملبس، يجذبون، بظهورهم فقط، الزبون الأكثر تردداً. وتظهر في الواجهات "السعادات" مثل بيض "عيد الفصح"، وهي معروضة حسب كبرها، وتوافق جميع الميزانيات. فيوجد منها الصغير والوسط

(1) حباك: (حظيرة من قصب شدَّ بعضه إلى بعض).

(2) ترافرتين (حجر جيري من مدينة تيبور بإيطاليا).

(3) نيكل (معدن أبيض).

والضخم، قد تكون مزيَّفة، وضعت للدعاية. وكان لكل سعادةٍ بطاقتها الصغيرة، مع السعر المدوَّن عليها بالأحرف الطباعية المائلة.

وانتهى الأمر بالعجوز ميلون إلى القول بسطوةٍ، معبِّراً عن أفكارهم: –هذا إذاً، لم أكن لأتوقع ذلك أبداً...

فسألته الفتاة ببراءة:

–ولماذا يا أبي؟

رد عليها العجوز بانزعاج قائلاً:

–لأنه، ومنذ سنواتٍ عديدة، يُقال لنا بأنه لا توجد سعادة في إيطاليا، وأنها تنقصنا، وأن استيرادها يكلِّف كثيراً... وها هم فجأةً، يفتحون مخزناً لا يبيعون فيه سواها.

قالت الفتاة:

–قد يكونون اكتشفوا منجماً.

فانبرى ميلون يقول مغتاظاً:

–ولكن أين، ولكن كيف؟ ألم يقولوا لنا دائماً إن باطن الأرض في إيطاليا لا يحتوي عليها؟... لا نفط، ولا حديد، ولا فحم، ولا سعادة... ثم، هناك أشياء ينتهي بنا الأمر إلى أن نكتشفها... هل تتخيَّلين... عندي شعور بأنني سأرى عناوين كبيرة تقول: بالأمس، كان "فلان" يتنزَّه في جبال "كادور"، واكتشف منجم سعادة من نوعيةٍ ممتازة... هيه، كلا، كلا... إنها بضاعة أجنبية.

وتدخَّلت الأم بهدوءٍ قائلة:

–حسناً، أين المشكلة؟ هناك، لديهم الكثير من السعادة وهنا، ليس لدينا شيء منها: إنهم يستوردونها... أين الغرابة؟"

رفع العجوز كتفيه حانقاً، وقال:

"حججٌ غير معقولة... هل تفهمين فقط ما هو معنى استيراد؟

هذا معناه صرف نقودٍ ثمينة... نقود بإمكاننا استخدامها لشراء القمح...

إن البلد يتضوَّر جوعاً... نحن بحاجة إلى القمح... ومهما قلتِ، فإن الدولارات اليسيرة التي نجمعها بالحرَام، نقوم بإنفاقها على شراء هذه البضاعة، هذه السعادة!

ولفتت ابنته انتباهه قائلة:

–ولكننا بحاجةٍ أيضاً إلى السعادة.

أجابها العجوز:

–هذا شيء غير ضروري. قبل كل شيء، يجب التفكير في الغذاء.. أولاً الخبز، وبعد ذلك السعادة... ولكن على أي حال هذا بلد اللا منطق: أولاً السعادة، وبعد ذلك الخبز.

فلاحظت زوجته الحليمة:

–كم تغضب سريعاً! حسناً، أنت لا تحتاج إلى السعادة.. لكن الجميع ليسوا مثلك.

وخاطرت ابنته بالقول:

–أنا، مثلاً...

فردَّد الأب بنبرة مهدِّدة:

–أنتِ، مثلاً...

وتابعت الفتاة بيأس:

–أنا، مثلاً، سأشتري حقاً، واحدة، واحدة صغيرةً منها، لأعرف فقط كيف هي مصنوعة هذه السعادة.

فقال الأب مقاطعاً ومغتمَّاً:

–هيا بنا.

وتركت المرأتان نفسيهما تُقْتادان بطاعة. لكن العجوز كان الآن منزعجاً. فقال:

–لم أكن أتوقَّع ذلك منكِ حقاً، يا جيوفانا.

-ولماذا، يا أبي؟

-لأنها بضاعة من السوق السوداء، من محدثي النعمة، من أصحاب الملايين... إن موظفاً في "الدولة" لا يستطيع أن يطمح إلى السعادة ويجب ألا يفعل... وعندما تقولين بأنك تودين شراءها، تثبتين على الأقل عدم إدراكك...

كيف... نحن نؤجِّر غرفاً في منزلنا، ويصلني راتبي التقاعدي تقريباً في أول الشهر، وأنتِ... آهٍ، إنك تخيِّبين أملي، إنك تخيِّبين أملي.

غشت الدموع عينيّ ابنته. فقالت الأم:

-هل ترى كيف أنتَ، إنك تمضي وقتك في تأنيبها. ثم إنها لا تملك شيئاً في الحياة، وهي شابة، فأين الغرابة في أن ترغب في تذوُّق السعادة؟

-لا شيء... لقد استغنى والدها عنها، فهي أيضاً باستطاعتها الاستغناء عنها.

كانوا الآن قد وصلوا إلى ساحة "ريزور جيمنتو".

لكن، خلافاً لعادتهم، أراد العجوز، هذه المرَّة، العودة على الرصيف ذاته. وعندما وصلوا أمام المخزن، توقَّف، ونظر طويلاً إلى الواجهة، وقال:

-هل تعرفان ماذا أعتقد؟ إنها مزيَّفة.

-ماذا تريد أن تقول.؟

-حسناً؛ أمس فقط، كنت أقرأ في الجريدة أن سعادة صغيرةً مثل هذه، في أمريكا، أقول جيداً في أمريكا، تكلِّف عدة مئاتٍ من الدولارات... فكيف من الممكن أن يقدِّموها لنا بهذا الثمن؟ إن سعرها مع تكلفة النقل يكلِّف أكثر بكثير... إنها مزيَّفة، إنها منتجات محليَّة... لا يوجد في ذلك أدنى شك.

وجازفت الأم بالقول:

-لكن الناس يشترونها.

-وما الذي لن يشتريه الناس... سوف يكتشفون ذلك بعد أن يعودوا إلى منازلهم، خلال عدة أيام... غشاشون!

وتابعوا نزهتهم. لكن جيوفانا كانت تبتلع دموعها، وتفكِّر بأن السعادة، حتى المزيَّفة، ستعجبها.

❑❑❑

المخربون

تأليف: غراهام غرين

■ ترجمة: ينال قاسه ■

-1-

كان ذلك في أمسية عطلة (أوغست بنك هوليداي)[4] عندما أصبح أحدث المستجدين زعيماً لعصابة (وورمسلي كومون). لم يُدهش أحد عدا (مايك)، لكن (مايك) الذي يبلغ التاسعة من عمره كان يندهش من كل شيء. حتى قال له أحدهم ذات يوم: "إذا لم تغلق فاك فلابد أن تقفز فيه ضفدعة." بعد ذلك كان (مايك) يطبق أسنانه بإحكام إلا إذا كانت المفاجأة عظيمة جداً.

انضم أحدث المستجدين إلى العصابة في بداية عطلة الصيف. ودارت توقعات حول صمته التأملي الذي لاحظه الجميع. لم يُضع كلمة واحدة حتى في إخبارهم باسمه، لأن ذلك كان مطلوباً منه حسب القوانين.

حينما قال لهم إن اسمه (تريفور) كان ذلك إعلاناً عن حقيقة، ليس كما سيكون بالنسبة للآخرين إعلاناً عن الخجل أو التحدي. كما لم يضحك أحد سوى (مايك) الذي وجد نفسه دون مؤازرة، فغر فاه واسعاً وعندما قابلته النظرة المكفهرة للوافد الجديد صمت ثانية. كانت الأسباب كثيرة ليصبح (تي)، كما صار يُشار إليه لاحقاً، موضوعاً للسخرية: اسمه (حيث استبدلوا به الحرف

[4] *عطلة (أوغست هوليداي بنك): عطلة عامة في شهر آب.*

الأول منه لأنهم بدون ذلك لن يكون لديهم سبب للضحك عليه)، وحقيقة أن والده، وهو مهندس معماري سابق ويعمل كاتباً في الوقت الراهن، قد حطت به الأقدار، وأن والدته تعتبر نفسها أفضل من بقية الجيران. لقد تم ضمه إلى العصابة دون مراسم، ولو مراسم وضيعة، ربما توقعوا منه أن يكون مصدر خطر غريب وغير متوقع.

كانت العصابة تجتمع كل صباح في موقف سيارات مؤقت، وهو موقع آخر قنبلة سقطت في أول غارة جوية[5]. لقد زعم الزعيم، الذي يُعرف باسم (بلاكي)، أنه سمعها وهي تسقط. لم تكن لديه الدقة الكافية في مذكراته ليشير إلى أنه كان في السنة الأولى من العمر وكان يغط في النوم على الرصيف السفلي في محطة أنفاق (وورمسلي كومون). في طرف موقف السيارات كان أول بيت مأهول، ويحمل الرقم 3، يتكئ بكل معنى الكلمة على (نورث وود تيراس) المحطم، لأنه تضرر من انفجار القنبلة، وقد سُنِّدت الجدران الجانبية بدعائم خشبية. فيما سقطت قنبلة أصغر وقنابل حارقة خلف المنزل فأحالت جدراناً أخرى إلى أطلال مما جعله يبدو كسنّ منخورة، حيث لم يتبق إلا ورق الجدران الذي يغطي الجزء الأسفل من الجدار وبقايا موقد.

كانت خطط العمليات التي يقترحها (تي) على (بلاكي) كل يوم تُطرح للتصويت بـ"نعم" أو "لا". وذات مرة أصاب العصابة بالروع عندما قال بتأمل: "يقول والدي إن (رين)[6] هو من بنى هذا البيت."

-"من هو (رين)؟"

-"الرجل الذي بنى كنيسة (سان بول)."

قال (بلاكي): "من يكترث لذلك؟ إنه ليس سوى منزل (أولد ميزيري)."

(أولد ميزيري)، واسمه الحقيقي (توماس)، كان فيما مضى بناءً ومصمم ديكور. عاش وحيداً في البيت المتداعي الذي بناه لنفسه. كان يُرى مرة كل

---

[5] *(قصف لندن الذي حدث بين عامي 1940-1941).*

[6] *(سير كريستوفر رين 1632-1723، وهو معماري شهير).*

أسبوع عائداً عبر الساحة، حاملاً الخبز والخضار، وعندما يرى الأولاد يلعبون في موقف السيارات كان يسند رأسه إلى سور حديقته المهدَّم وينظر إليهم.

قال أحد الأولاد: "إنه ذاهب إلى المرحاض." فقد كان معروفاً منذ سقوط القنابل أن ضرراً أصاب الأنابيب، وكان (أولد ميزيري) شحيحاً بحيث لم ينفق مالاً على بيته. استطاع تجديد الديكور بنفسه، وبسعر الكلفة، لكنه لم يتعلم السباكة قط. والمرحاض هو عبارة عن بناء خشبي في طرف الحديقة الضيقة، لبابه كوة على شكل نجمة. لقد سلم من انفجار دك المنزل المجاور واقتلع إطارات النوافذ في المنزل رقم 3.

في المرة التالية التي التقت العصابة بالسيد (توماس) كانت مدهشة أكثر. إذ لقيه كل من (بلاكي) و(مايك) وفتى آخر نحيل وشاحب، كانوا ينادونه لسبب ما بكنيته (سمرز)، في الساحة عائداً من السوق. أوقفهم السيد (توماس) وقال بتجهم: "ألستم من المجموعة التي تلعب في موقف السيارات؟"

كاد (مايك) أن يجيب عندما أوقفه (بلاكي). وبما أنه الزعيم فإن لديه مسؤوليات، قال بغموض: "هل تتوقع أننا منهم؟"

قال السيد (توماس): "لدي بعض قطع الشوكولا لم ترق لي، هاكم. لا أظن أنها كافية بالنسبة لكم، فلا يوجد لدي ما يكفي منها."

قال عبارته بإقناع كئيب، وناولهم ثلاث قطع من شوكولا (سمارتي).

أصيبت العصابة بالحيرة والاضطراب نتيجة هذا السلوك، وحاولوا تفسيره. قال أحدهم: "أراهن أنها سقطت من أحدهم فالتقطها."

قال آخر بصوت مرتفع: "أظن أنه سرقها ثم أصابه ذعر شديد."

قال (سمرز): "إنها رشوة لنا. فهو يريد أن نتوقف عن إطلاق الكرات على جداره."

قال (بلاكي): "سنريه أننا لا نأخذ رشاوى."

وهكذا أمضوا معظم صباحهم وهم يمطرون جداره بالكرات، (مايك) وحده كان صغيراً بحيث لم يستمتع بذلك. ولم تبدر أية إشارة عن السيد (توماس).

في اليوم التالي أصابهم (تي) بالدهشة جميعاً. تأخر عن موعد الاجتماع، وجرى التصويت على مأثرة ذلك اليوم دون حضوره. حسب اقتراح (بلاكي) كان على العصابة أن تنقسم إلى أزواج وأن تستقل المجموعات الحافلات العامة دون وجهة محددة، والهدف هو معرفة عدد المرات التي يستطيعون فيها ركوب الحافلات دون دفع أجرة نتيجة مغافلتهم للجباة غير المتيقظين، (وكان من الواجب تنفيذ العملية بمجموعات زوجية تجنباً للغش). وراح كل واحد يخطط لشريكه عندما وصل (تي).

سأله (بلاكي): "أين كنت يا (تي)؟ لا يمكنك التصويت الآن فأنت تعرف القوانين."

قال (تي): "كنت هناك." ونظر إلى الأرض وكأنه يفكر في الاختباء.

-"أين؟"

-"في منزل (أولد ميزيري). "انفرج فم (مايك)، ثم أطبقه بسرعة محدثاً صوتاً فقد تذكر الضفدعة.

قال (بلاكي): "في منزل (أولد ميزيري)؟" لم يكن في ذلك ما يخالف القوانين، لكن كان لديه شعور بأن (تي) وطأ أرضاً خطرة. سأله وهو يأمل إجابة بالإيجاب: "هل اقتحمت المنزل؟"

-"لا، بل قرعت الجرس."

-"وماذا قلت له؟"

-"قلت إني أريد مشاهدة المنزل."

-"ماذا فعل؟"

-"لقد أراني المنزل."

-"هل سرقت شيئاً؟"

-"لا."

-"لماذا قمت بذلك إذن؟"

تحلّق أفراد العصابة، وبدا أن محكمة ارتجالية على وشك الانعقاد للنظر في قضية انحراف عقائدي.

قال (تي): "إنه بيت جميل." وظل يحدق في الأرض دون أن تلتقي عيناه بأحد، لعق شفتيه بجهة ثم بالجهة الأخرى.

سأله (بلاكي) بازدراء: "ما تقصد بقولك (منزل جميل)؟"

-"إن فيه درجاً عمره مائتا عام، لولبي الشكل. قائم دون أن يسنده شيء."

-"ماذا تقصد بأن لا شيء يسنده، هل هو طافٍ؟"

-"إنه قائم بواسطة قوى متعارضة. هذا ما قاله (أولد ميزيري)."

-"وماذا غير ذلك؟"

-"هناك ألواح خشبية مزخرفة تغطي الجدران."

-"كما في (بلو بور)[7]

-"إن عمرها مائتا عام."

-"وهل يبلغ عمر (أولد ميزيري) مائتا عام؟"

ضحك (مايك) فجأة ثم لاذ بالصمت. دخل الاجتماع مرحلة خطيرة، فللمرة الأولى منذ قيام (تي) بالتجول في موقف السيارات في أول يوم من العطلة يصبح موقفه في خطر. الموقف لا يحتاج إلا لاستخدام اسمه الحقيقي لمرة واحدة وعندئذ سيخر أفراد العصابة عند قدميه.

سأله (بلاكي): "لماذا فعلت ذلك؟" كان منصفاً، ولم يكن يشعر بالغيرة، بل كان همه استبقاء (تي) في العصابة إذا كان بوسعه ذلك.

إن كلمة (جميل) هي التي أقلقته- فهي كلمة ذات مستوى راقٍ ولا يزال في مقدور المرء أن يلحظ ترديدها في (وومسلي كومون إمباير) من قبل رجل يضع قبعة مرتفعة وعدسة أحادية وبلهجة متلعثمة.

---

[7] اسم فندق.

اضطر أن يقول: "عزيزي (تريفور)، أيها الفتى الكبير." وأطلق كلماته التوبيخية المزدرية" إذا كنت قد دخلت المنزل "وقال بحزن" فإن ذلك سيكون مأثرة عظيمة للعصابة."

قال (تي): "كان ذلك أفضل. لقد اكتشفت أشياء هناك.." واستمر في النظر إلى قدميه دون أن تلتقي عيناه بأحد كما لو كان غارقاً في حلم لا يريد- أو يخجل- أن يشارك معه أحداً فيه.

-"أية أشياء؟"

-"سيكون (أولد ميزيري) خارج البيت طيلة يوم الغد وعطلة (هوليداي بنك)."

قال (بلاكي) بارتياح: "أتقصد أننا نستطيع اقتحام المنزل؟"

وسأل آخر: "وأن نسرق هذه الأشياء؟"

قال (بلاكي): "لن يسرق أحد شيئاً. إن اقتحام المنزل كافٍ تماماً، أليس كذلك؟ لا نريد المثول أمام المحاكم."

قال: "لا أريد أن أسرق أي شيء. لدي فكرة أفضل."

-"ما هي؟"

رفع (تي) عينيه، كانتا رماديتين ومضطربتين كيوم كئيب من أيام شهر آب. قال: "سنسويه بالأرض. سندمره."

أطلق (بلاكي) ضحكة واحدة قصيرة، ثم لزم الصمت مثل (مايك)، خوفاً من النظرة الجدية الملحة.

قال: "وأين ستكون الشرطة طوال الوقت؟"

-"إنهم لن يعرفوا. سنقوم بذلك من الداخل. لقد وجدت طريقة لذلك من الداخل. "وقال بشيء من الحدة: "سنتصرف كالديدان داخل تفاحة. هل فهمت؟ وعندما سنخرج مرة ثانية لن يبقى هناك أي شيء، لا درج، ولا درابزين، لا شيء سوى الجدران، ثم سنقوم بهدم الجدران بطريقة ما."

قال (بلاكي): "سيكون مصيرنا السجن."

-"من الذي سيثبت علينا ذلك. لن نقوم بسرقة أي شيء." وأضاف دون أي مسحة من المرح: "لن يبقى شيء يمكن سرقته بعد أن ننتهي."

قال (سمرز): "لم أسمع في حياتي عن دخول السجن من أجل تحطيم الأشياء."

قال (بلاكي): "لن يكون هناك وقت كافٍ. لقد رأيت كيف يتم هدم البيوت من قبل."

قال (تي): "نحن اثنا عشر فرداً، وعلينا أن ننظم أنفسنا."

-"لا أحد منا يعرف كيف."

قال (تي): "أنا أعرف." ونظر مباشرة إلى (بلاكي)" هل لديك خطة أفضل؟"

قال (مايك) بأسلوب أخرق: "كنا نخطط اليوم لاغتنام فرص ركوب مجانية.."

قال (تي): "فرص ركوب مجانية. يمكنك أن تترك الزعامة يا (بلاكي) إذا كنت.."

-"على العصابة أن تصوّت على ذلك."

-"اطرح الموضوع على التصويت إذن."

قال (بلاكي) بتردد: "إن الاقتراح أن نقوم غداً ويوم الإثنين بتدمير منزل (أولد ميزيري)."

قال فتى بدين يدعى (جو): "نعم، نعم."

-"من الذي سيتولى المهمة؟"

قال (تي): "لقد تم تبني الخطة."

قال (سمرز): "كيف سنبدأ؟"

قال (بلاكي): "هو الذي سيخبرنا." كان ذلك نهاية لزعامته. مضى إلى خلف موقف السيارات وراح يضرب بقدمه حجراً، يدحرجه من هذه الجهة وتلك. لم يكن في الموقف سوى سيارة قديمة من طراز (موريس)، فقد غادرت عدة سيارات الموقف باستثناء الشاحنات: فلا أمن دون وجود حضور.

أطاح بالحجر بضربة قوية نحو السيارة وتسبب في قشر قدر ضئيل من الدهان عن الرفرف الخلفي. بعد ذلك، ودون إبداء المزيد من الاهتمام به أكثر من أي غريب اجتمعت العصابة حول (تي)، أما (بلاكي) فقد أحس بالضجر من تغير المسؤولية. فكر في الذهاب إلى البيت، في ألا يعود أبداً، في ترك الجميع ليكتشفوا الزعامة الجوفاء لـ(تي). لكن بفرض أن اقتراح (تي) كان ممكناً رغم كل شيء فلن يكون هناك حدث كهذا من قبل. من المؤكد أن شهرة عصابة موقف سيارات (وورمسلي كومون) ستبلغ أرجاء لندن. وستتحدث عنهم عناوين الصحف، حتى عصابات البالغين التي تدير المراهنات في مباريات المصارعة والصبية الذين يبيعون على العربات سيستمعون باحترام إلى الكيفية التي تم بها تدمير منزل (أولد ميزيري).

عاد (بلاكي) مدفوعاً بالطموح البسيط والنقي والغيري نتيجة حبه للشهرة التي ستنالها العصابة، عاد إلى حيث يقف (تي) في ظل جدار منزل (أولد ميزيري).

كان (تي) يلقي أوامره بقوة كما لو أن هذه الخطة قد عاشت معه طيلة حياته، وهو يقلب التفكير فيها عبر الفصول، والآن عند بلوغه الخامسة عشرة تبلورت مع معاناة المراهقة. قال لـ(مايك): "عليك أن تحضر بعض المسامير الكبيرة، أكبر حجم تستطيع أن تجده، ومطرقة. وأي شخص يستطيع أن يحضر مطرقة ومفكاً. سنحتاج إلى عدد كبير منها، ومن الأزاميل أيضاً. لا نستطيع الحصول على عدد كبير من الأزاميل. هل يستطيع أحدكم أن يحضر منشاراً؟"

قال (مايك): "أنا أستطيع."

قال (تي): "ليس منشار أطفال، بل منشار حقيقي."

أدرك (بلاكي) أنه رفع يده مثل أي فرد عادي في العصابة.

-"جيد، أحضر منشاراً يا (بلاكي)،. لكن هناك مشكلة صعبة، إننا نحتاج إلى منشار حديد."

سأل أحدهم: "وما هو منشار الحديد؟"

قال (سمرز): "يمكنك أن تشتريه من محلات (وول وورث)."

قال الفتي البدين المدعو (جو): "كنت أعرف أن الأمر سينتهي إلى جمع التبرعات."

قال (تي): "سأحضر واحداً، لا أريد أموالكم. لكني لا أقدر على شراء مطرقة ثقيلة."

قال (بلاكي): "هناك عمال يعملون في المنزل رقم 15، وأعرف أين سيتركون معداتهم في عطلة (بنك هوليداي)."

قال (تي): "حسن. هذا كل ما هنالك. سنلتقي هنا في الساعة التاسعة تماماً."

قال (مايك): "علي أن أذهب إلى الكنيسة."

-"تسلق السور وأطلق صفرة وسوف ندخلك."

-2-

في التاسعة من صباح الأحد وصل الجميع في الوقت المحدد تماماً، حتى (مايك)، فيما عدا (بلاكي). لقد حالف الحظ (مايك) فقد مرضت والدته، وكان والده منهكاً بعد ليلة السبت، فطلبا منه أن يذهب إلى الكنيسة بمفرده بعد أن وجهوا إليه إنذارات عدة عما سيحدث في حال عدم ذهابه إلى الكنيسة. أما (بلاكي) فقد وجد صعوبة في تهريب المنشار، ثم في العثور على مطرقة ثقيلة في الفناء الخلفي للمنزل رقم 15. وصل إلى المنزل عبر ممر ضيق في مؤخرة الحديقة خشية أن يكتشف الشرطي أمره إذا سلك الطريق الرئيسية. كانت النباتات الخضراء تحجب شمس يوم عاصف، وبدا أن عطلة (بنك

هوليداي) ستكون رطبة وهناك ما يشير إلى ذلك بدءاً من زوابع محملة بالغبار تهب تحت الأشجار. تسلق (بلاكي) سور حديقة منزل (ميزيري).

لم تكن هناك أية إشارة تدل على وجود أحد. وبدا المرحاض صامتاً كقبر وسط مقبرة مضى عليها الزمن. الستائر مسدلة، والمنزل يغط في النوم. تقدم (بلاكي) ببطء حاملاً المنشار والمطرقة الثقيلة، ربما لم يأت أحد رغم كل ما اتفقوا عليه: فالخطة كانت بدعة همجية، ثم ثابوا إلى رشدهم. لكنه عندما اقترب من الباب الخلفي سمع خليطاً من الأصوات شبيهاً بطنين خلية نحل: أصوات طقطقة، وطرق (بانغ، بانغ، بانغ) وتكسير، وصرير، ثم تحطم مفاجئ مريع. وفكر في نفسه: إن الأمر حقيقة واقعة. وأطلق صفرة.

فتحوا له الباب الخلفي فدخل. على الفور اجتاحه شعور بالتنظيم على نحو مغاير للطرق العشوائية القديمة في ظل زعامته. صعد الدرج ثم هبط باحثاً عن (تي). لم يخاطبه أحد: كان لديه شعور ملح بأن يعرف ما يجري، واستطاع أن يبدأ في رؤية الخطة. فالبيت من داخله قد دُمَّر بدقة دون أن تُمس الجدران الخارجية. كان (سمرز) بواسطة مطرقة وإزميل يخلع الألواح التي تغطي الجدران في غرفة الطعام الواقعة في الطابع الأرضي، وكان قد انتهى من تحطيم ألواح الباب. في الغرفة نفسها كان (جو) ينزع ألواح الأرضية الخشبية تاركاً الألواح الخشبية الصغيرة التي تغطي القبو. برزت لفائف من الأسلاك من وراء ألواح الجدران التالفة فجلس (مايك) على الأرض مسروراً وهو يقص هذه الأسلاك.

فوق الدرج الحلزوني كان اثنان من أفراد العصابة يُعملان بجد منشار أطفال في درابزين الدرج ولدى رؤيتهما المنشار الذي يحمله (بلاكي) أشارا إليه بصمت. عندما رآهما ثانية كانا قد أسقطا ربع الدرابزين في الصالة. وأخيراً عثر على (تي) في الحمام. كان يجلس مهموماً في المكان الذي حظي بأقل اهتمام من بين غرف المنزل مصغياً إلى الأصوات المنبعثة من أسفل.

قال (بلانكي) بشيء من الرهبة: "لقد فعلتها حقاً. ما الذي سيحدث؟"

قال (تي) لقد بدأ عملنا للتو فقط. "نظر إلى المطرقة الثقيلة وأعطى أوامره: "ابق هنا وحطم الحمام وحوض الاستحمام. لا تعبأ بالأنابيب، فدورها سيأتي لاحقاً."

ظهر (مايك) عند الباب وقال: "لقد انتهيت من الأسلاك يا (تي)."

-"جيد. عليك أن تتجول في البيت الآن. إن المطبخ يقع في الطابق الأرضي. حطم كل آنية الصيني والزجاج والزجاجات التي تطالها يداك. لا تفتح صنابير، فنحن لا نريد إحداث فيضان الآن. بعدئذ ادخل الغرف وأفرغ محتويات الأدراج، وإذا كانت مقفلة فاستعن بأحد أفراد العصابة لتحطيمها. مزق كل الأوراق التي تجدها، وحطم كل الزخارف. من الأفضل أن تأخذ سكيناً كبيراً من المطبخ. إن غرفة النوم تقع مقابل الحمام، انثر محتويات الوسائد ومزق الشراشف. يكفي ذلك في اللحظة الراهنة. وأنت يا (بلاكي) عندما تنتهي من الحمام قم بتحطيم الجص في الممر بالمطرقة الثقيلة التي تحملها."

سأله (بلاكي): "ما الذي تنوي أن تفعله أنت؟"

قال (تي): "إني أبحث عن شيء متميز."

كان وقت الغداء قد حان قبل أن ينتهي (بلاكي) ويذهب بحثاً عن (تي). كانت الفوضى في ازدياد، فالمطبخ عبارة عن خرائب من الزجاج والصيني المحطم، وغرفة الطعام دون أرضية خشبية، الألواح الخشبية التي تغطي الجدران منزوعة من أماكنها والباب مفكوك، والمخربون قد انتقلوا إلى الطابق الثاني. تسللت أشعة من النور عبر مصاريع النوافذ المغلقة حيث كانوا يعملون بجدية المبدعين، رغم كل شيء يظل التدمير شكلاً من أشكال الإبداع، نوعاً من التخيل الذي أوصل البيت إلى الحالة التي هو عليها الآن.

قال (مايك): "علي أن أذهب إلى البيت لتناول الغداء."

سأل (تي): "من سواه؟" لكن البقية كانوا لسبب أو لآخر قد أحضروا معهم زادهم.

جلسوا القرفصاء في أنقاض الغرفة وراحوا يتبادلون الشطائر. استغرقوا نصف ساعة في تناول الغداء، ثم عادوا إلى العمل ثانية. في ذلك الوقت عاد (مايك)، وكانوا في الطابق العلوي. عندما بلغت الساعة السادسة كانوا قد انتهوا من التدمير الداخلي. كل الأبواب منزوعة من أماكنها، وكل ألواح الجدران مقلوعة، الأثاث ممزق ومحطم، وليس في مقدور أحد النوم في البيت إلا فوق سرير من ألواح الجص المحطم.

أعطى (تي) أوامره –الثامنة من صباح الغد– ولئلا يلفتوا الأنظار تسلقوا سور الحديقة فرادى إلى موقف السيارات.

لم يبق إلا (بلاكي) و(تي)، كان ضوء النهار قد شارف على الغياب، وعندما ضغطا على مفاتيح الكهرباء لم يسطع النور، فقد أنجز (مايك) مهمته على خير وجه.

سأل (بلاكي): "هل عثرت على شيء مميز؟"

أومأ (تي) برأسه وقال: "تعال وانظر هنا."

أخرج رزماً من الأوراق المالية من كلا جيبيه، وقال: "إنها مدخرات (أولد ميزيري). لقد مزق مايك الفراش لكنه لم يعثر عليها."

–"ما الذي ستفعله بها؟ هل سنقتسمها؟"

قال (تي): "لسنا لصوصاً. لن يسرق أحد شيئاً من هذا المنزل. لقد احتفظت بهذه الرزم من أجلنا أنا وأنت لنحتفل بها."

ركع على الأرض وعدها، كانت سبعين جنيهاً. قال: "سوف نحرقها، واحدة إثر أخرى."

كانا يأخذان كل ورقة بدورها ويمسكان بها نحو الأعلى ويشعلان زاويتها العليا، وبذلك ينطلق اللهب ببطء نحو أصابعهما. وكان الرماد الفضي اللون يتناثر فوق رأسيهما وكأنه الشيب.

قال (تي): "أتمنى لو نرى وجه (أولد ميزيري) عندما نخرج من البيت."

سأله (بلاكي): "هل تكرهه إلى هذا الحد؟"

قال (تي): "بالطبع أنا لا أكرهه. لن تكون هناك متعة إذا كنت أكرهه. "وأضاءت آخر ورقة وجهه الكئيب، وقال: "ليس في هذا حب وكراهية، إنه مجرد عمل سهل، عمل سخيف. إنها مجرد أفعال يا (بلاكي)." وتلفت في أرجاء الغرفة التي تعج بظلال غريبة لأشياء ناقصة، أشياء مكسرة، كانت أشياء فيما سبق، وقال: "سأسابقك إلى البيت يا (بلاكي)."

-3-

في صباح اليوم التالي تم استئناف التدمير. كان هناك فردان متخلفان، (مايك) وولد آخر سافر والداه إلى (ساوث إيند) و(برايتون) بالرغم من قطرات المطر التي بدأت بالانهمار وهزيم الرعد فوق مصب النهر وكأنه الطلقات المدفعية الأولى لغارة قديمة. قال (تي): "علينا أن نسرع."

أحس (سمرز) بالملل فقال: "ألم نعمل بما فيه الكفاية؟ لقد مُنحت بنساً لشراء قطع من الحلوى. إنه شبه عمل."

قال (تي): "إننا بالكاد بدأنا. لماذا؟ ما زالت هناك الأرضيات كلها والدرج. لم نخلع أية نافذة بعد. لقد صوتت مثل البقية، وسنقوم بتدمير هذا المنزل. لن نترك منه أي شيء عندما ننتهي."

انطلقوا إلى العمل مرة أخرى. في الطابق الأول قاموا باقتلاع أخشاب الأرضية القريبة من الجدار الخارجي تاركين الدعائم وحيدة مكشوفة. ثم قاموا بنشر الدعائم وتراجعوا إلى الصالة، لأن ما تبقى من الطابق كان محطماً ومنهاراً. لقد تعلموا من خلال الممارسة، وسيكون انهيار الطابق الثاني أكثر سهولة. عندما حل المساء عمّتهم البهجة وهم يحدقون في الفراغ الهائل الحاصل داخل المنزل. لقد قاموا بمجازفات وارتكبوا بعض الأخطاء: فعندما فكروا في أمر النوافذ كان الأوان قد فات ولم يعد في مقدورهم الوصول إليها. قال (جو): "صرنا كالطيور التي لا تجثم على غصن أبداً." وأسقط بنساً نحو بئر الدرج المليء بالحطام، فرن وقفز بين الزجاج المهشم.

سأل (سمرز) بدهشة: "لمَ قمنا بهذا العمل؟"

كان (تي) واقفاً على الأرض يحفر وسط الركام لينظف مجالاً على طول الجدار الخارجي، قال: "افتحوا الصنابير، فالظلام يمنع أي شخص من الرؤية الآن، وفي الصباح لن يكون لذلك أهمية."

داهمتهم المياه على الدرج وراحت تتسكب في الغرف التي فقدت قيعانها. بعدئذ سمعوا صفرة أطلقها (مايك) من خلف المنزل، فقال (بلاكي): "هناك مشكلة ما."

عندما فتحوا له الباب سمعوا لهاثه.

سأله (سمرز): "الأشباح؟"

قال (مايك): "إنه (أولد ميزيري). إنه في طريقه إلى المنزل." وضع رأسه بين ركبتيه وتقيأ، ثم قال بفخر: "كنت أركض طوال الطريق."

قال (تي): "لكن لماذا؟ لقد قال لي.." واحتج بغضب الطفل الذي لم يمرّ بمرحلته: "ليس هذا بعدل."

قال (مايك): "لقد كان في (ساوث إيند) وعاد بالقطار. قال إن الطقس كان بارداً جداً ورطباً. "صمت وحدق في المياه: "عجباً لابد أنكم تعرضتم لعاصفة هنا. هل تسربت المياه من السقف؟"

-"كم سيستغرق من الوقت ليصل إلى هنا؟"

-"خمس دقائق. لقد هربت من والدتي وجئت ركضاً إلى هنا."

قال (سمرز): "من الأفضل أن نترك المكان. لقد عملنا ما فيه الكفاية على كل حال."

-"أوه لا، لن نغادر المكان. في مقدور أي شخص أن يفعل هذا."

"هذا" كان تعبيراً عن منزل أجوف محطم لم يبق منه شيء سوى الجدران. حتى الجدران يمكن حفظها، أما واجهة المنزل فكانت عظيمة القيمة. بالإمكان أن يعاد بناء الجدران الداخلية مرة أخرى بشكل أجمل من ذي قبل. يمكن أن يعود هذا منزلاً مرة أخرى.

قال بغضب: "يجب أن ننتهي. لا تتحركوا. دعوني أفكر."

قال صبي: "لا يوجد متسع من الوقت."

قال (تي): "لابد من وجود طريقة. لا يمكننا مغادرة المنزل دون.."

قال (بلاكي): "لقد فعلنا الكثير."

-"لا، لا، لم نفعل. فليراقب أحدكم مقدمة المنزل."

-"لا تستطيع القيام بمزيد من العمل."

-"يمكن أن يأتي من الخلف."

-"راقبوا مؤخرة المنزل أيضاً." وراح يتوسل إليهم: أمهلوني دقيقة واحدة فقط وسأجد حلاً. أقسم أنني سأجد حلاً."

لكن سلطته تلاشت نتيجة غموضه. لم يعد إلا أحد أفراد العصابة.

قال: "أرجوكم."

راح (سمرز) يقلده ساخراً: "أرجوكم." وفجأة رن في المنزل الاسم المشؤوم -المنذر بالخطر-: "غادر المنزل يا (تريفور)."

وقف (تي) وظهره إلى الحطام كملاكم أصيب بلكمة قوية جعلته يترنح على الحبال. لم يعد لديه ما يقول في الوقت الذي تداعى فيه حلمه وتلاشى. عندئذ تصرف (بلاكي) دون أن يفسح مجالاً لأفراد العصابة كي يضحكوا فدفع (سمرز) إلى الوراء وقال: "سأتولى مراقبة الواجهة يا (تي).: وفتح مصاريع الصالة بحذر. كانت الساحة الرطبة الرمادية تمتد أمامه، وكانت انعكاسات المصابيح تتراقص في برك الماء "هناك شخص قادم يا (تي). لا، إنه ليس هو. ما هي خطتك يا (تي)؟"

-"قل لـ(مايك) أن يخرج ويختبئ قرب المرحاض. عندما يسمع صفرتي عليه أن يعد إلى العشرة ثم يبدأ بالصراخ."

-"ماذا يصرخ قائلاً؟"

-"أوه، النجدة، أي شيء."

قال (بلاكي): "لقد سمعت يا (مايك). "لقد أصبح زعيماً مرة ثانية. ألقى نظرة على عجل من بين أخشاب المصراع وقال: "إنه قادم يا (تي)."

-"أسرع يا (مايك) إلى المرحاض. ابق هنا يا (بلاكي)، جميعكم إلى أن أصرخ."

-"أين ستذهب يا (تي)؟"

-"لا تقلق. سأرى ما يمكنني فعله. قلت إنني سأجد حلاً لهذه المشكلة، أليس كذلك؟"

أقبل (أولد ميزيري) من الساحة وهو يعرج. كان حذاؤه ملوثاً بالطين فتوقف لينظفه على حافة الرصيف. لم يكن يرغب في تلويث منزله بالطين. منزله الذي يقوم ناتئاً ومظلماً وسط مواقع انفجار القنابل، ليبدو قريباً جداً، كما كان يُعتقد، من التدمير. حتى الضوء المروحي الشكل ظل سليماً بعد انفجار القنبلة. أطلق شخص من مكان ما صفرة. تلفت (أولد ميزيري) حوله بقوة، إنه لا يتفاءل بالصفير، وسمع صياح صبي؛ يبدو أن الصيحة منبعثة من حديقة منزله، ثم اندفع صبي إلى الطريق من موقف السيارات وصاح: "سيد (توماس)، سيد (توماس)."

-"ما الأمر؟"

-"أنا آسف جداً يا سيد (توماس). لقد اضطر أحدنا إلى الذهاب إلى المرحاض وظننا أنك لن تمانع. إنه لا يستطيع الخروج الآن."

-"ماذا تقصد أيها الصبي؟"

-"إنه حبيس داخل المرحاض."

-"لا شأن له.. ألم أرك من قبل؟"

-"لقد أريتني منزلك."

-"فعلت ذلك، فعلت ذلك، لكن هذا لا يمنحك الحق في..

-"أسرع يا سيد (توماس)، إنه سيختنق."

-"هراء. لا يمكن أن يختنق. انتظر حتى أضع حقيبتي في المنزل."

-سأحمل عنك الحقيبة."

-"أوه، لا، لن تحملها، فأنا سأحمل حقيبتي".

-"من هنا يا سيد (توماس)"

-"لا أستطيع أن أدخل الحديقة من ذلك الطريق يجب أن أذهب عبر المنزل".

-"لكنك تستطيع الدخول إلى الحديقة من هذا الطريق يا سيد (توماس). إننا نقوم بذلك في أغلب الأوقات".

-"تقومون بذلك في أغلب الأوقات؟" وتبع الصبي بشيء من الصدمة والافتتان" متى؟ بأي حق.؟"

-"أرأيت ؟ إن السور منخفض".

-"لن أتسلق السور لدخول حديقتي الخاصة. إنه أمر مثير للضحك."

-إننا نقوم بذلك بهذه الطريقة. قدم هنا، وقدم هناك، ثم تعتلي السور". أطل وجه صبي من فوق السور وامتدت ذراع، ووجد السيد (توماس) أن حقيبته أخذت منه، ووضعت في الطرف الآخر من السور. قال السيد (توماس): "أعد إلي حقيبتي. "وراح صبي يصرخ ويصرخ من جهة المرحاض "سأتصل بالشرطة".

-"إن حقيبتك بخير يا سيد (توماس). انظر، قدم هناك، على يمينك. والآن اعتل السور فقط، إلى يسارك".

وتسلق السيد (توماس) سور حديقته" ها هي حقيبتك يا سيد (توماس).

قال السيد (توماس): "سأزيد من ارتفاع هذا السور. لن أسمح لكم أيها الأولاد بتسلق السور، واستخدم المرحاض.

تعثر وهو يمشي في الممر، لكن الصبي أمسك بمرفقه وساعده، فتمتم بشكل آلي: "شكراً، شكراً أيها الصبي".

وصاح شخص ما مرة ثانية عبر الظلام، فصاح السيد (توماس): "أنا قادم أنا قادم "وقال للصبي الذي يسير إلى جانبه: "إنني منطقي، فقد كنت صبياً. طالما أن الأمور تسير بشكل صحيح فلا مانع أن تلعبوا حول المكان في صبيحة أيام السبت. إنني أحب الرفقة أحياناً. أريد أن تكون الأمور منتظمة فقط. ربما يطلب أحدكم الإذن مني فأجيبه موافقاً، وأحياناً قد أقول لا. إنكم تدخلون من الباب الأمامي وتخرجون من الجهة الخلفية دون أن تكترثوا لسور الحديقة".

-"أخرجه يا سيد (توماس)".

قال السيد (توماس) وهو يسير ببطء واضطراب: "إنه لن يتأذى في مرحاضي. آه من الروماتيزم. إنه يهاجمني دوماً في عطلة (هوليداي بنك). علي أن أسير بحرص إذ توجد بعض البلاطات المخلوعة هنا. أعطني يدك. هل تعلم ما نبأني به برجي البارحة؟ [أحجم عن التعامل في النصف الأول من الأسبوع هناك خطر سيلحق بك نتيجة حادث تحطم مريع] يمكن أن يحدث ذلك لي في هذا الممر. إنهم يتحدثون بطريقة رمزية وبكلمات تحمل أكثر من معنى. "صمت قليلاً عند باب المرحاض ثم صاح: ما المشكلة هنا؟

لم يتلق أي رد. قال الصبي: ربما أصابه الوهن".

-"ليس في مرحاضي. هيه، أنت، أخرج. "قال السيد (توماس) ذلك واهتز بعنف عند الباب وكاد أن يسقط على ظهره عندما انفتح الباب بسهولة. امتدت يد للمساعدة بادئ الأمر ثم دفعته بقوة. ارتطم رأسه بالجدار المقابل وسقط بقوة. وقعت حقيبته فوق قدميه، وانتزعت يد المفتاح من القفل ثم صُفق الباب، صاح: "أخرجوني." وسمع المفتاح يدور في القفل. ودار في خلده [تحطم مريع]، واعترته رجفة وأحس بالاضطراب وبأنه رجل طاعن في السن.

جاءه صوت ناعم عبر كوة الباب النجمية الشكل: "لا تقلق يا سيد (توماس)، لن نؤذيك، ليس إذا التزمت الهدوء.".

وضع السيد (توماس) رأسه بين يديه وراح يفكر. لاحظ أن لا وجود إلا لشاحنة واحدة في موقف السيارات، وأيقن أن السائق لن يأتي لأخذها قبل الصباح. لن يستطيع أحد سماعه في الطريق المار من أمام المنزل، أما الممر الواقع خلفه فنادراً ما يطرقه أحد. وأي شخص قد يستخدم ذلك الممر لا بد أن يكون في عجلة إلى بيته ولن يتوقف من أجل ما قد يعتبر أنه ليس سوى صراخ مخمور. أما إذا نادى "النجدة" فمن الذي يمتلك الشجاعة لنجدته في أمسية عطلة (هولیداي بنك). جلس السيد (توماس) في الكوخ وراح يتأمل بحسب الحكمة التي اكتسبها بفعل العمر.

بعد فترة بدا له أن هناك أصواتاً تنبعث من قلب الصمت. كانت ضعيفة وآتية من جهة المنزل. وقف على قدميه وحدق عبر فتحة التهوية، شاهد ضوءاً يشع من بين شقوق أحد مصاريع النوافذ، إنه ليس بضوء مصباح، بل ضوء متراقص ربما صادر عن شمعة. ثم ظن أن هناك صوت طرق وحفر وتكسير. فكر في اللصوص، ربما استخدموا الصبي كعنصر استطلاع، لكن ما الذي يدفع اللصوص إلى التورط أكثر فأكثر في ما يبدو شبيهاً بشكل سري للنجارة؟ أطلق السيد (توماس) صرخة تجريبية، لكن دون أي تجاوب من أحد. ربما لم يصل الصوت حتى آذان أعدائه.

4

ذهب (مايك) إلى البيت للنوم، لكن البقية لم يذهبوا، لم تعد قضية الزعامة موضع اهتمام بالنسبة للعصابة. وباستخدام المسامير والأزاميل والمفكات، وأي شيء حاد وثاقب، راحوا يعملون في الجدران الداخلية مركزين جهودهم على الملاط الموضوع بين قطع القرميد. بدأوا العمل على مستوى عالٍ، ثم عثر (بلاكي) على الطبقة الرطبة[8] وأدرك أنهم سيختصرون نصف العمل في حال أوهنوا الفراغات بين القرميد المملوءة بالملاط والواقعة فوق رؤوسهم مباشرة. كان عملاً طويلاً ومتعباً وغير ممتع، لكنهم أنهوه في نهاية

[8] *الطبقة الرطبة: مادة توضع في أسفل الجدران لمنع المياه من الرشح إلى الداخل.*

المطاف. كان البيت المحطم من داخل يقف متوازناً بالاعتماد على بضع بوصات بين الطبقة الرطبة والقرميد.

بقيت المهمة الأخطر على الإطلاق، وهي خارج المنزل عند طرف موقع سقوط القنبلة. أرسل (سمرز) لمراقبة الطريق للكشف عن الأشخاص الذين قد يطرقونه، وسمع السيد (توماس) الجالس في المرحاض بوضوح الآن صوت نشر الخشب. كان الصوت قادماً من بيته، واطمأن لذلك قليلاً. وفتر اهتمامه، فربما كانت الأصوات الأخرى غير هامة أيضاً.

جاءه صوت من الكوة: "سيد (توماس). "فرد السيد (توماس) بصرامة: "أخرجني من هنا".

قال الصوت: "هاك بطانية". ووصلته لفافة طويلة رمادية عبر الكوة، وتكومت فوق رأسه. قال الصوت: "ليس هناك شيء شخصي ضدك. إننا نريدك أن تكون مرتاحاً هذه الليلة".

رد السيد (توماس) بشك: "الليلة؟".

قال الصوت: "امسك. إنها قطع كعك لذيذة، لقد وضعنا عليها الزبدة، وبعض السجق. لا نريدك أن تشعر بالجوع يا سيد (توماس).

قال السيد (توماس) بيأس، وكأنه يبرر ما "فُعل به: "إن المزحة تظل مزحة أيها الصبي. أخرجني من هنا ولن أقول شيئاً. إني مصاب بالروماتيزم. علي أن أنام بشكل مريح".

-"لن تكون مرتاحاً في بيتك. إنك لن تلقى الراحة. ليس في هذا الوقت."

-"ماذا تقصد بكلامك أيها الصبي. "لكن وقع الخطوات ابتعد عنه.

لم يكن هناك إلا صمت الليل: لقد توقف صوت النشر. حاول السيد (توماس) أن يصرخ ثانية، لكنه كان مثبطاً نتيجة الصمت. من بعيد سمع نعيب بومة، وأطلقت صرخة أخرى وهي تطير بلا صوت في العالم الساكن.

في الساعة السابعة من صباح اليوم التالي جاء السائق ليأخذ شاحنته. صعد الدرجات واستولى على المقعد وحاول تشغيل المحرك. كان لديه شعور

غامض بأنه سمع صوتاً، لكنه لم يكترث. أخيراً دار المحرك، ورجع بالشاحنة إلى الوراء إلى أن لامست الدعامة الخشبية الهائلة التي تسند منزل السيد (توماس). بهذه الطريقة يستطيع الخروج بالشاحنة مباشرة إلى الشارع دون تكرار المحاولة. انطلقت الشاحنة نحو الأمام وتوقفت للحظة كما لو أن شيئاً كان يجرها من الخلف، ثم استأنفت السير وعلا صوت تحطم هائل مدوٍ. أصيب السائق بالدهشة وهو يرى القرميد يتطاير أمامه بينما الحجارة تطرق ظهر مقصورة القيادة. سحب الفرامل وأوقف الشاحنة. عندما ترجل كان المشهد حوله قد تغير بشكل مفاجئ. فلم يعد هناك وجود للمنزل الذي كان بجانب موقف السيارات، لم يكن هناك سوى تل من الحطام. دار حول المكان متفحصاً مؤخرة شاحنته خشية أن تكون قد تضررت فوجد حبلاً مربوطاً في المؤخرة، ولا يزال ملفوفاً من نهايته الأخرى حول الدعامة الخشبية.

انتابه الشعور مرة ثانية بأنه يسمع صوت امرئ يصرخ. كان الصوت آتياً من البناء الخشبي الذي كان أقرب شيء إلى منزل وسط ذلك الدمار من القرميد المحطم. اعتلى السائق الجدار المهدم وفتح الباب، فخرج السيد (توماس) من المرحاض. كان ملتفاً ببطانية رمادية التصقت بها رقائق المعجنات. راح ينشج باكياً وهو يقول: "منزلي، أين منزلي؟".

قال السائق: "ابحث عنه." وقعت عيناه على بقايا حمام وما كان ذات مرة خزانة للأطباق، فراح يضحك. لم يبق شيئ في أي مكان.

قال السيد (توماس): كيف تجرؤ على الضحك؟ لقد كان منزلي، منزلي".

-"إني آسف". "قال السائق ذلك وهو يبذل جهوداً جبارة لكنه عندما تذكر التوقف المفاجئ لشاحنته، وتحطم القرميد المتطاير، انتابته نوبة ثانية من الضحك. ففي لحظة كان البيت قائماً هناك بوقار بين موقع سقوط القنابل كرجل يرتدي قبعة سوداء مرتفعة، ثم ضجة مدوية وصوت وتحطُّم ولم يبق شيء، أي شيء.

قال: "أنا آسف، لا أستطيع أن أتوقف عن الضحك يا سيد (توماس). لا شيء شخصي ضدك، لكن عليك أن تعترف بأنه شيء مضحك".

***

غراهام غرين (1904-1991)

بعد أن تلقى غراهام غرين تعليمه في جامعة أكسفورد التحق بالعمل في صحيفة (التايمز). بعد ذلك نشر (غرين) روايته الأولى (باطن الإنسان) عام 1929. خلال فترة الثلاثينات بنى (غرين) سمعته في مجال الروايات المثيرة والمعقدة والمغامرات التي تحمل طابع التشويق. وختم هذه السلسلة برواية (صخرة برايتون) عام 1938 وفيها تمتزج الجريمة والدين في محاولة لتعقب صلة الدين المسيحي في عالم حديث من العنف. واستمرت روايات (غرين) الأخيرة لتكون علاقتها أوطد بهذا المنوال وبلغت ذروتها في رواية (لب القضية) عام 1948.

أما في قصصه القصيرة فيبدو أن (غرين) عبارة عن كاتب يكتب للتسلية ومع ذلك فهي تحمل دلالات هامة وجدية. وفي قصة (المخربون) التي كتبها عام 1954، والتي تبدو وكأنها رواية قصيرة لمغامرة صبيانية، هناك دلائل على أشياء خطيرة عندما يقول (تي) لصبي آخر: "ليس في هذا حب وكراهية، إنه مجرد عمل سهل، عمل سخيف. إنها مجرد أفعال يا (بلاكي)".

❑❑❑

أتشـــومبا

الكاتب التركي الساخر: مظفر إزغو

■ ترجمة: عبد القادر عبد اللي ■

أكلوا وشربوا.. رحماك يا رب، رحماك.. يا لما أكلوا، ويا لما شربوا!.. من البريات أكلوا الخراف والأرانب، ومن الجوّيات الحجل والسمّن.. اعتلت اللحوم الطرية رقائق العجين والأرز. للمقالي رائحة يخجل منها حتى الزنبق تعبق في أمكنة على مسافات لا يعرفها إلا الله.. أما الفواكه فكأنها قطفت من أغصانها للتو، يقطر العسل منها، وتمازج طعمها برائحتها.. وهل من الممكن أن تبقى المشروبات دون المأكولات؟ استعارت لونها من لون الفاكهة التي صنعت منها، وطعمها من طعم عسل تلك الفاكهة، وبالرغم أنها أخذت شيئاً من المرارة، لكن مرارتها أحلى من العسل.

أكلوا وشربوا.. وألقوا كلمات باسم الدولتين. الكلمات مقتضبة لكنها ذات معنى.. هذه الدولة تحب تلك، وتلك تحب هذه.. دليل هذه المحبة القبلات الحارة التي تبادلها الحاكمان، والكؤوس المرفوعة بلون الياقوت، كل منهما يشرب نخب دولة الآخر.

بعد أن هبطت المأكولات إلى الأمعاء، والفواكه من المعدة إلى بقية الأحشاء، وبعد أن تسرّبت المشروبات من الشفاه إلى الدماء، أصبح الحاكمان صديقين حميمين يتبادلان القبلات إذا لم يكن إثر كل قدح، فإثر كل قدحين.

–آه يا أخي بالدم..

–آه يا صديقي الحميم!

–أتعرف مدى صداقة بلدينا الحميمة يا ابن العم؟

–ماذا تقول يا أخي؟ أنا وأنت شقيقان..

مرت الأيام، حل الصمت على الحاكم الضيف، حتى السكين لم تعد قادرة على فتح فمه المغلق. قال الحاكم المضيف لنفسه: "أفرط أخونا بالمشروب قليلاً، ودخل الآن فترة سكون".

لكن الأمر ليس على ما فكر فيه الحاكم المضيف لأن عيني الحاكم الضيف لا تغلقان بالرغم من إفراطه بالشرب كأساً إثر كأس من النبيذ الياقوتي اللون.

كان بين فترة وأخرى يتنهد، ويتأوه..

فهم الحاكم المضيف، فقال:

–ثمة هم لدى شقيقنا، ولكن ما هو يا ترى؟

كأن الجبال هوت على الحاكم الضيف، وبقيت له يد تظهر من تحت هذا الجبل ورجل تظهر من تحت ذاك، ورأسه مرمي على التراب، وهو يئن ويتأوّه وينفخ.

قال له الحاكم المضيف:

–أرجوك، قبل الطعام كنت مجرّد حاكم للدولة الجارة، ولكننا الآن أصبحنا أكثر من قريبين. أنا بالنسبة لك ابن عم، وأنت بالنسبة لي شقيق.. قل يا شقيقي، مم تشكو؟

سحب الحاكم الضيف نفساً عميقاً، وقال:

–خلال بضعة أيام قضيتها هنا وجدت أن حاشيتكم تحبكم، وشعبكم يدين لكم بالولاء.. آه لو عرفتم وضعي.. لا أعرف إن كان الشعب يحبني أم لا؟ وكذلك التجار ورجال الأعمال! لا تسألوا.. كل شيء في بلدي يركب رأسه

ويمشي. إذا بيعت أوقية السمن بثلاث (مصريات) فغداً ستصبح بأربع، إذا بيع الملح اليوم بمصرية واحدة فغداً سيصبح باثنتين. دخت ولم أستطع فعل أي شيء.

قدّم الحاكم المضيف كأساً للحاكم الضيف وهو يضحك مقهقهاً بصوت عالٍ وقال له وهو يمسح فمه بكمه:

–أهذا هو همّكم؟

أجاب حاكم الدولة الجارة:

–ماذا سيكون أكثر من هذا؟

–يا شقيقي، عندنا أيضاً يباع الدبس اليوم ببارة، وسيباع غداً ببارتين، القطران اليوم بنصف بارة، وسيصبح غداً ببارة. صناع الأطباق يزيدون أسعار أطباقهم كل يوم. أعتقد أن ما ينقص هو عدم وجود (أتشومبا) لديكم.

–أتشومبا؟!

قالها وهو ينظر إلى الحاكم المضيف محتاراً.

–نعم، لا يوجد أتشومبا لديكم.

قالها الحاكم مرة أخرى وأضاف:

–نشكر الله أننا رزقنا بواحد. وأنا أدير هذه الدولة كالساعة بفضل هذا الأتشومبا. ليحدث ما يحدث في بلدنا فنلقي المسؤولية على هذا الأتشومبا لأن كل شيء يقع عندنا بسببه. الأتشومبا سبب الغلاء، وهو سبب سلب القوافل على الطرق العامة. يُعتدى على الخانات والبيوت، فمن المعتدي؟ الأتشومبا. عمال المواعين يطردون عمالهم ولا يشغلون بدلاً عنهم بسبب الأتشومبا. لا نستطيع بيع عسلنا ودبسنا للخارج بسبب الأتشومبا، وكذلك لا نستطيع استيراد العلكة ومواد التجميل، ومن جهة أخرى، ازدياد ديوننا الخارجية بسبب الأتشومبا.

قال الحاكم الضيف دون أن ينتبه لنفسه:

– آخ من قليل الناموس.. هذا يعني أن كل شيء يحدث بسببه؟

قال الحاكم المضيف وهو يمضغ لحم الحجل:

–ماذا تقولون؟ أنتم لا تعرفون هذا الأتشومبا. لسانه كلسان الأفعى لكنه يخدع. وجهه لا شكل له ولكنه يقنع. المقتنعون حفنة من الناس. لخبط البلد وكأنه ملعقة كبيرة تحرّك في قدر. هو يخلط من جهة، ونحن نتخذ الإجراءات الكفيلة بردعه من جهة أخرى. هو يعيش في طرف، ونحن نعيش في طرف. يا صديقي، يا شقيقي الحبيب. تدبروا أتشومبا، لأن الشيء الذي ينقصكم هو الأتشومبا.

فهم الحاكم الضيف ما يلزم فهمه، لأنه رجل ذكي جداً. تربى في القصر بشكل خاص على يد أمهر أساتذة العصر، ولكن لم يخبره أي أستاذ من هؤلاء بمكانة الأتشومبا في إدارة الدولة.

عندئذ قال له الحاكم المضيف:

–لا تغضبوا منهم، فالأساتذة لم يعلموني هذا أيضاً. ولكن كبار أساتذة دولة مجاورة أشاروا علي بهذا الاقتراح. أينما حدث اضطراب نعلم أن وراءه الأتشومبا. آه لو عرفتم الأتشومبا أو رأيتموه..

فرح الحاكم الضيف كطفل سيحوز على لعبة بعد قليل، وقال:

–مستحيل. الله أعلم بمكانه الآن، وبأية فوضى وأي فساد يعدله هناك. صعب.. لن نجده حتى لو بحثنا عنه.

في اليوم التالي غادر الحاكم الضيف الدولة المضيفة وسط قافلة من العربات العريضة والطويلة جداً. طوال الطريق، يطن في أذنه صوت: "لا تنس يا شقيقي، لا بد لك من إيجاد أتشومبا.. أوجد أتشومبا.. أتشومبا"

بينما كان نائماً وسط مخدات ريش النعام في السيارة، استيقظ وهو يصرخ: "سأجد واحداً، سأجد واحداً" حتى أن الحراس المتقدمي العربة، والذين على جانبيها سمعوا صراخه.

تجوّل الحاكم مفتشاً في الأسواق.

–آه، كم يوماً قضيت في ذهابي، وكم يوماً قضيت بعد عودتي؟.. لم تغب الشمس وتشرق إلا عدة مرات.. ما الذي حدث؟.. ما الذي جرى لصناع الأطباق؟ ما لأعينهم الجائعة.. الطبق بخمس مصريات، والقدر بخمس عشرة لا تستطيع الاقتراب من السمن. والسمان أنشف من بلاطة. العسال يقول: "آكله أنا.." والدباس: "ليكن عندك دبسك" وأغلق مواعين الدبس بأغطية خشبية وجلس فوقها.. النقود أصبحت بلا قيمة.

لتقرع الطبول، بم بم بم .. ولتزمر المزامير في كل أحياء البلد وساحاته، وليخرج الرجال، وليسكت الأولاد، والحاضر يُعلم الغائب:

–إن الغلاء في هذا البلد سببه الأتشومبا. بسببه أصبح الطبق بخمس، والقدر بخمس عشرة.. الأتشومبا سبب تدهور العملة ولكن ليعلم الجميع أن حاكمنا لن يترك الأتشومبا هذا دون لجمه..

بدأ الناس تبادل الأحاديث:

–هذا يعني الأتشومبا..

–هذا الذي جعل من الدبس هماً..

–هو الذي جعل السمن سراباً..

–آه من قليل الناموس هذا الأتشومبا.. لو قبضتُ عليه..

–آه من هذا الخائن..

–لا،لا.. لو سلّموه لي لشرطته بيديّ هكذا..

انتشر رجال ذوو ألبسة مختلفة. حتى الحاكم ترك تاجه بجانب السرير، وألبسته المذهبة، وجواهره وحرايره، ولبس الأسود، وتناول بلطة، وتنكر في زي حطاب.. تجول في المدينة حيّاً حياً.. استمع إلى همسات الناس حرفاً حرفاً..

حلّت عليه سعادة، وضحك وجهه الذي حُرِمَ الضحك منذ زمن. عندما ضحك وجهه الأصفر تدفق الدم إليه، ودبت فيه الحيوية. كاد يذهب رقصاً إلى قصره. نام نوماً هنيئاً في تلك الليلة.

إن كان على نومه فقد نام، ولكن ما حال القلقين العاطلين عن العمل، غير القادرين على جلب رغيف خبز وبصلة إلى بيوتهم؟ نعم، بدأ هؤلاء بالتفكير..

–يا ناس! أيكون سبب البطالة عندنا هو الأتشومبا؟

–تماماً يا أخي.. نعم بالضبط يا أخي..

قرعت الطبول، وفغرت أفواه تحت الشوارب:

–يا ناس، يا هوه.. الحاضر يُعلم الغائب، أعلن الحاكم أن السبب الوحيد للبطالة هو الأتشومبا.. عندما يكون الأتشومبافي البلد فلا بد من حلول الغلاء، ولكن ليعلم الجميع أن الحاكم لن يترك الأتشومبا طليقاً.. عاجلاً أم آجلاً.. ولكن هل هو سبب البطالة؟ لماذا أفلس المفلسون من صناع الأطباق.؟ لماذا ضرب صناع القدور الأقفال على أبواب ورشاتهم؟ لماذا يتتالى إفلاس صناع الأباريق ذات الصفارات؟ من سبب كل هذا؟ إنه الأتشومبا..

لتقرع الطبول بم بم بم..

–الحاضر يُعلم الغائب.. لا تدعوا السمع والفهم، إذا كانت صفارات الأباريق لا تصفر، وقدركم قد كُسر ولا تستطيعون جلب بديل له، وإذا كان هنالك من يرتجف خوفاً على قدره أو طبقه ويراعيه كابنه، فهذا بسبب الأتشومبا.. إن الأتشومبا يريد أن يقصم ظهر البلد، ولكن حاكمنا لن يكل أو يمل من ملاحقته..

لن يتركه ولكن.. لا بد من "لكن" بهذا العمل. و"لكن" هذه على رأس كل الأزمة، ووراء النوافذ، وعلى الألسن..

–كيف لا يُقبض على هذا الأتشومبا؟

–حسب ما ادعوا أن له أربعين رجلاً، كل واحدة منها بطول ذراع.

–آخ، قالوا لي إنه ذو ثلاث وثلاثين رجلاً، وإنه يستعمل الرجل المفردة أو الثالثة والثلاثين للقفز، وقالوا إذا استعملها يصبح كأنه نسر ينقض على

لقلق.. هذا يعني أن له في الحقيقة أربعاً وأربعين رجلاً، ها!!

-إنه مثل الإنسان وليس بإنسان.. مثل الماء، لا، لا.. مثل البخار.. لا تستطيع لمسه، أو القبض عليه.

-إنه شيء عجيب.

-هل يصعب القبض عليه.؟

-لا أعرف، ولكن حسب ما قيل إنه ليس بالإمكان القبض على الأتشومبا. عندما يدرك أنه سيقع في الأسر يصبح ماءً ويفيض في التربة. وعندما يزول الخطر يتفجر من أحد الينابيع.

-آه يا رب، آه.. مرة أخرى تنخفض قيمة نقودنا.

-آه من قليل الناموس هذا الأتشومبا.. عديم الأخلاق هذا الأتشومبا.. آخ، آخ..

بم، بم، بم

-الحاضر يُعلم الغائب.. يقول حاكمنا إن ما ترونه من فعل الأتشومبا.

-ألا يمكن لنا رؤية هذا الأتشومبا.. سيجعلنا بحاجة لقمة الخبز، ويجعلنا نبيع بلدنا. ولكن متى..

-لا!!!....

-مستحيل..

-رجله ليست هكذا.

-سيقبض على الأتشومبا.. إن كان ذا أربعين رجلاً، أو غيمة، أو مطراً فسيقبض عليه.. في لحظة واحدة ستجد أنه قد قبض عليه..

بم، بم، بم

-الحاضر يُعلم الغائب..

كيف لا يُعلم؟.. ألا يُعلم أنه تم القبض على الأتشومبا ذاك الذي جعل العملة ورقاً، وأخذ أرواحنا، وجعلنا سراباً، سبب البطالة، المتهم الوحيد بإحلال

المجاعة واليأس.. كيف لا تهتز الطبول؟

أوه.. إننا نعيش، قُبض أخيراً على الأتشومبا.

غداً سترى كم العسل رخيصاً، والدبس أيضاً.. ستصبح عملتنا ذهباً، وقروشنا فضة تتلامع كشمس الظهيرة.. آه، سترى الأطباق والقدور والأباريق.. ستجد العسال والدباس يتوسلان إليك لتشتري أكثر..

–هل نظري غير سليم، أو أن لمعان النقود ذوى؟

–رفع الدباس سعر دبسه مرة أخرى.

–كذلك بائع الأباريق ذات الصفارات..

–انظر، أهذه نقود أم صابون دون رائحة؟

بدأ الهمس..

–هس.. فس، فس.. هرب الأتشومبا من الزنزانة.. هس.. فس، فس؟

–صحيح؟

–فس، فس.. هش، فس س. وأنا سمعتُ بهذا.. بالتأكيد.. فس س، فس، فس.. انظر ألا ترى الخازوق في مؤخرتي؟

❑❑❑

الــرجال اليابانــيون غـــير المرئيــين

قصة: غراهام غرين

■ ترجمة: توفيق الأسدي ■

كان هناك ثمانية رجال يابانيين يتناولون وجبة غداء من السمك في "مطعم بنتلي". نادراً ما كانوا يتبادلون الحديث بلغتهم غير المفهومة، ولكنهم حين يفعلون يرفقون ذلك بابتسامة مهذبة وغالباً بانحناءة صغيرة. كانوا جميعاً عدا واحد منهم يرتدون النظارات. أحياناً، كانت فتاة جميلة عند النافذة، وراءهم مباشرة، تلقي إليهم نظرة عابرة، ولكن بدا أن مشكلتها الخاصة كانت جدية إلى حد لم تكن قادرة معه على بذل اهتمام حقيقي بأي شخص آخر في العالم عدا نفسها ورفيقها.

كان لها شعر أشقر غير كثيف ووجه جميل دقيق الملامح من طراز "ريجنسي"(1)، بيضاوي كما في المنمنمات، رغم أن طريقتها في الكلام كانت قاسية... ربما كانت تلك لهجة المدرسة، مدرسة روديان أو كلية تشلتنهام للبنات والتي لم يمض على مغادرتها لها زمن طويل على ما يبدو. كانت تلبس خاتماً رجالياً منقوشاً في أصبع الخطوبة. وبينما كنت جالساً إلى مائدتي، والرجال اليابانيون فيما بيننا، قالت: "إذن كما ترى نستطيع أن نتزوج في الأسبوع القادم".

. "ماذا؟"..

بدا رفيقها مضطرباً بعض الشيء. ملأ كأسيهما بنبيذ الشابليه، وقال: "طبعاً، ولكن أمي..." فاتني بعض من حوارهما في تلك اللحظة، لأن أكبر الرجال اليابانيين سناً انحنى عبر المائدة، مع ابتسامة وانحناءة صغيرة، ونطق بفقرة كاملة مثل غمغمة من قفص طيور كبير، بينما انحنى الجميع نحوه وابتسموا وأصغوا، ولم أستطع مغالبة الإصغاء إليه أنا نفسي.

كان خطيب الفتاة يشبهها من حيث الشكل. استطعت أن أراهما مثل منمنمتين معلقتين جنباً إلىجنب على لوحين خشبيين أبيضين. كان يليق به أن يخدم كضابط شاب في أسطول نلسون (2) في تلك الأيام حين كان ضعف ما مع حساسية أمرين لا يعيقان المرء عن نيل الترقيات.

قالت: "سيعطونني سلفة تبلغ خمسمائة جنيه ، كما سبق لهم وباعوا حقوق نشر الطبعة ذات الغلاف الورقي." جاء التصريح التجاري الجاف بمثابة صدمة لي. كانت صدمة أيضاً لأنّها كانت من زميلة لي في المهنة. لم يكن عمرها يتجاوز العشرين. إنها لتستحق شيئاً أفضل من هذه الحياة.

قال: "ولكن خالي...".

"أنت تعرف أنك لا تنسجم معه. ولكن هكذا نستطيع أن نكون مستقلين تماماً.".

قال بضغينة: "أنت من ستكون مستقلة.".

"لن تلائمك تجارة النبيذ، أليس كذلك؟ لقد تحدثت مع ناشري عنك، وهناك فرصة جيدة جداً.. إذا ما بدأت ببعض القراءة..."..

"ولكني لا أعرف شيئاً حول الكتب.".

"سأساعدك في البداية.".

"تقول أمي إن الكتابة عكاز جيدة...".

قالت: "خمسمائة جنيه ونصف حقوق نشر الطبعة ذات الغلاف الورقي عكاز متينة جداً.".

"شراب الشابليه جيد، أليس كذلك؟".

"أعتقد ذلك".

بدأت أغير رأيي فيه... لم تكن لديه اللمسة النلسونية. كان محكوماً بالهزيمة.. جاءته من الجانب وحاولت أن تهزه من الأمام والخلف: "هل تعرف ما قاله السيد دوايت؟".

"من هو دوايت؟".

"حبيبي، أنت لا تصغي، أليس كذلك؟ إنه ناشري. قال: إنه لم يسبق له أن قرأ رواية أولى في السنين العشر الأخيرة فيها مثل تلك القدرات على الملاحظة".

قال بحزن: "هذا رائع.رائع".

"ولكنه يريد مني أن أغير العنوان".

"ماذا؟".

"إنه لا يحب (الجدول دائم الدوران). يريد أن يسميها (المجموعة التشلسية).

"وما الذي قلته؟".

"وافقت. أعتقد فعلاً أنه في الرواية الأولى على المرء أن يحاول إبقاء الناشر سعيداً، وخاصة حين يكون هذا على وشك أن يدفع نفقات زواجنا، أليس كذلك؟".

"أرى ما تعنينه.". وراح بشرود يحرك شراب الشابليه بشوكة... ربما قبل الخطوبة كان يشتري الشمبانيا دائماً. كان الرجال اليابانيون قد أنهوا وجبة السمك، وكانوا يطلبون بذلك القليل من اللغة الإنكليزية إنما بتهذيب شديد، من النادلة متوسطة العمر، سلطة فواكه طازجة. نظرت الفتاة إليهم ثم نظرت إليّ، ولكني أعتقدأنها لم تر سوى المستقبل. أردت كثيراً أن أحذرها ضد أي مستقبل يبنى على رواية أولى تسمى (المجموعة التشلسية). كان لي رأي أمه أنا

أيضاً. كانت فكرة مهينة، ولكني كنت على الأرجح في سن أمها.

أردت أن أقول لها: هل أنت واثقة من أن ناشرك يقول لك الحقيقة؟ الناشرون بشر. قد يبالغون أحياناً بمزايا الشباب والجميلات. هل ستقرأ (المجموعة التشلسية) بعد خمس سنوات؟ هل أنت مستعدة لسنوات الجهد ((للهزيمة الطويلة لأنك لا تفعلين شيئاً جيداً؟)) مع مرور السنين لن تصبح الكتابة أسهل، والجهد اليومي سيصبح أصعب على التحمل، أما تلك ((القدرات على الملاحظة)) فستضعف. وسيحكم عليك مع وصولك سن الأربعين بما أنجزته وليس بما تعدين به.

"ستكون روايتي التالية حول سان تروبيه.".

"لم أعرف أنك زرتها من قبل.".

"لم أزرها.العين الجديدة هامة جداً. فكرت في أن نقضي هناك ستة أشهر.".

"لن يكون قد تبقى الكثير من السلفة آنئذ".

"السلفة مجرد سلفة. سأحصل على خمسة عشر بالمائة بعد بيع خمسة آلاف نسخة وعشرين بالمائة بعد عشرة آلاف. وبالطبع سأنال سلفة أخرى يا حبيبي حين ينتهي الكتاب الجديد. سلفة أكبر لو حققت (المجموعة التشلسية) مبيعات جيدة.

"فلنفترض أنه لم يحققها.".

"يقول السيد دوايت إنه سيحققها. لابدّ أنه يعرف".

"من شأن خالي أن يعطيني كبداية ألفاً ومائتين.".

"ولكن يا حبيبي، كيف ستستطيع القدوم إلى سان تروبيه. إذاً؟".

"ربما من الأفضل أن نتزوج لدى عودتك؟".

قالت بقسوة: "ربما لن أعود إذا حققت (المجموعة التشلسية) مبيعات

كافية.".

"أوه".

نظرت إليّ وإلى مجموعة الرجال اليابانيين. أنهت نبيذها. قالت: "هل هذا شجار؟".

"كلا".

"لديّ عنوان الكتاب التالي:"(الأزرق اللازوردي).

"ظننت أن اللازوردي هو الأزرق".

نظرت إليه بخيبة أمل."لا تريد حقاً الزواج من روائية، أليس كذلك؟".

"لست روائية بعد.".

"لقد ولدت روائية.. هكذا يقول السيد دوايت. قدراتي على الملاحظة...".

"أجل. قلت لي ذلك، ولكن يا عزيزتي، ألا يمكن أن تمارسي الملاحظة من مكان أقرب قليلاً إلى الوطن؟ هنا في لندن.".

"فعلت ذلك في (المجموعة التشلسية) لا أريد أن أكرر نفسي.".

كانت لائحة الحساب قد وضعت إلى القرب منهما منذ بعض الوقت الآن. أخرج محفظة نقوده ليدفع، ولكنها اختطفت اللائحة وأبعدتها عن يديه. قالت:"هذا الاحتفال يخصني أنا".

"احتفال بماذا؟".

"إنه بـ(المجموعة التشلسية) طبعاً. يا حبيبي أنت شديد الاهتمام بالزخرف، ولكن أحياناً... حسناً، أنت ببساطة لا تربط الأمور بعضها ببعض.

"أفضل بالأحرى.. لوأنك لا تهتمين...".

"كلا يا حبيبي، هذه المرة على حسابي. وحساب السيد دوايت طبعاً".

استسلم هو بينما كان اثنان من الرجال اليابانيين يتكلمان في آن معاً، ثم توقفا فجأة وتبادلا الانحناء، وكأنهما قد علقا عند باب ما.

حسبت الشاب والشابة منمنمتين متشابهتين، ولكن ياله من تباين بينهما، كان ذو الوسامة نفسه قادراً على احتواء الضعف والقوة. كان من شأن نظيرتها من طراز "ريجنسي"، على ما أفترض،أن تلد دزينة من الأطفال دون استخدام المخدر، بينما كان هو سيقع ضحية سهلة لأول عينين سوداوين في نابولي. هل سيكون هناك اثنا عشر كتاباً على رف مكتبتها في أحد الأيام؟ لابدّ لهذه الكتب أن تولد دون مخدر أيضاً.

وجدت نفسي آمل أن تثبت (المجموعة التشلسية) أنها كارثة وأن تتحول مؤلفتها في النهاية، إلى مهنة موديل للصور الفوتوغرافية، بينما يرسخ هو قدميه بقوة في تجارة النبيذ في سانت دجيمز. لم أحبب أن أفكر بها تحتل مكانة "المسز همفري وورد"(3). في جيلها... وليس ذلك لأني لن أعيش حتى ذلك الحين. تنقذنا الشيخوخة من تحقق كثير من المخاوف. تساءلت في أي مؤسسة نشر يعمل ياترى هذا السيد دوايت؟ استطعت أن أتخيل الدعاية المغالى فيها التي سبق له وكتبها حول قدراتها الكاشطة على الملاحظة. ستكون هناك صورة فوتوغرافية، لو كان حكيماً، علىظهر الغلاف، فكتّاب المراجعات، كما الناشرين، بشر وهي لم تكن تبدو مثل المسز همفري وورد.

استطعت أن أسمعهما يتحادثان بينما يأخذان معطفيهما من مؤخر المطعم. قال: "أتساءل ما الذي يفعله كل هؤلاء الرجال اليابانيين هنا؟"..

قالت: "يابانيون؟ أي يابانيين يا حبيبي؟ أحياناً أنت شديد التهرب إلى حد أنك لا تريد الزواج مني إطلاقاً".

❑

■ **الهوامش:**

(1)- ريجنسي: آخر تسع سنوات(1811-1820) من حكم الملك جورج الثالث في إنكلترا.(المترجم).

(2) . نلسون: الأميرال نلسون (1758-1805) وهو القائد البريطاني الشهير الذي هزم أسطول نابوليون في معركة أبي قير. .(المترجم).

(3). المسز همفري وورد: (1851-1920) روائية إنكليزية كتبت الكثير من الروايات الواقعية المتزنة.(المترجم).

❑❑❑

مرسل السحب الممطرة

للكاتبة الهندية الحمراء:
ليزلي مارمون سيلكو

■ ترجمة : حسن بحري ■

ولدت في البيكريك، نيو مكسيكو، عام 1948 وترعرعت في محمية لا غونا بويبلو، التي تقول عنها "كل ما أعرفه هو لاغونا. هذا المكان الذي أنا منه وهو كل شيء لي، ككاتبة وككائن بشري". روايتها الأولى "الطقس" طبعت عام 1977، و"القصاص" وهي مجموعة من القصائد الشعرية والقصص القصيرة، وقد طبعت عام 1981. (ومنها أخذت هذه القصة القصيرة).

-1-

وجدوه تحت شجرة الحور القطني الكبيرة، كان يلبس بزة كتانية زرقاء فاتحة وباهتة بحيث كان من السهل العثور عليه. كانت شجرة الحور القطنية تقف متفردة عن أيكة صغيرة من أشجار الحور القطني العارية في الشتاء والتي تنمو في مجرى النهر الرملي الواسع الجاف. كان قد مات منذ يوم أو أكثر وتاهت الأغنام وتفرقت في أعلى المجرى الجاف وأسفله.

جمّع ليون وأخو زوجته كين، الأغنام وتركاها في الزريبة في مخيم الأغنام قبل أن يعودا إلى شجرة الحور القطني. انتظر ليون تحت الشجرة بينما قاد كين الشاحنة الصغيرة في الرمال العميقة إلى حافة المجرى. نظر إلى الشمس بعينين نصف مغمضتين وسحب سحاب سترته– كان الطقس حاراً

بالنسبة لهذه الفترة من السنة. لكن هناك عالياً صوب الشمال الغربي كانت الجبال الزرقاء لا تزال مغمورة بالثلوج. جاء كين يزحف نازلاً على الجرف المتكسر والمنخفض لحوالي خمسين ياردة، وكان يحمل معه بطانية حمراء.

قبل أن يلفا الرجل العجوز، أخذ ليون قطعة خيط من جيبه وربط ريشة رمادية صغيرة في شعر العجوز الأبيض الطويل. ناوله كين الصباغ وعلى الجبهة المنخفضة السمراء رسم خطاً أبيض وعلى امتداد أعلى الوجنتين رسم خطين من الصباغ الأزرق. توقف وراح يراقب كين الذي كان يرش قبضات من جريش الذرة وغبار الطلع في الريح التي كانت تهز الريشة الرمادية الصغيرة. بعدها ركع ليون ورسم بالصباغ الأصفر خطاً تحت أنف العجوز العريض، وأخيراً، بعد أن خطّ بالصباغ الأخضر خطاً على امتداد ذقنه، ابتسم وقال:

"أرسل لنا السحب الممطرة، أيها الجد" وضعا اللفافة في صندوق الشاحنة الصغيرة وغطياها بمشمع ثقيل قبل أن يأخذا طريق العودة إلى بويبلو.

انحرفا عن الطريق العام إلى طريق بويبلو الرملية. لم يبتعدا كثيراً عن المخزن ومكتب البريد حتى شاهدا سيارة الأب بولس قادمة باتجاههما. وعندما ميز الأب وجهيهما أبطأ سيارته ولوّح لهما ليتوقفا. أنزل القس الشاب نافذة سيارته "هل وجدتما تيوفيلو العجوز؟" سأل بصوت قوي.

أوقف ليون الشاحنة "صباح الخير، يا أبتِ. كنا للتو في مخيم الأغنام. كل شيء على ما يرام الآن."

"شكراً للإله على ذلك. إن تيو فيلو رجل عجوز جداً. كان يجب أن لا تتركوه وحيداً في مخيم الأغنام".

"لا، لن يفعل ذلك أبداً بعد الآن".

"حسناً، أنا مسرور، أنكما فهمتما. آمل أن أراكما في القداس هذا الأسبوع، استفقدناكما الأحد الماضي. حاولا أن تقنعا تيوفيلو العجوز بالمجيء معكما". ابتسم القس ولوّح لهما بينما تابعا سيرهما.

-2-

كانت لويز وتيريزا تنتظران. كانت الطاولة قد فرشت لوجبة الغداء، وكانت القهوة تغلي على المدفأة الحديدية السوداء. نظر ليون إلى لويز ثم إلى تيريزا.

"وجدناه تحت إحدى أشجار الحور القطني الكبيرة، في المجرى الجاف الواسع قرب مخيم الأغنام. أظنه قد جلس ليرتاح في الظل ولم ينهض بعدها." تمشى ليون تجاه سرير الرجل العجوز. كان الشال الأحمر ذو التربيعات قد نفض وفرش بعناية فوق السرير، ورتب القميص الصوفي الجديد البني مع بزة الليفز(*) المتينة والجديدة بشكل أنيق إلى جانب الوسادة. أبقت لويز الباب المنخلي مفتوحاً بينما كان ليون وكين يُدخلان البطانية الحمراء. كان تيوفيلو يبدو صغيراً وذابلاً. وبعد أن ألبسوه القميص والبنطال الجديدين بدا أكثر انكماشاً.

كان الوقت ظهراً فأجراس الكنيسة قرعت لصلاة التبشير. أكلوا الفاصولياء مع الخبز الساخن، ولم يقل أي منهم أي شيء إلى أن سكبت تيريزا القهوة.

نهض كين ولبس سترته. "سأبحث عن حفاري القبور. الطبقة السطحية فقط من التربة متجمدة. أظنه سيكون جاهزاً قبل العتمة."

هز ليون رأسه وأتى على قهوته. وبعد أن ذهب كين بفترة قصيرة، جاء الجيران وأفراد العشيرة بهدوء ليعانقوا أفراد أسرة تيوفيلو وليتركوا بعض الطعام على الطاولة لأن حفاري القبور سوف يأتون ليأكلوا عندما ينهون عملهم.

-3-

كانت السماء في الغرب طافحة بضوء أصفر شاحب. وقفت لويز في الخارج ويداها في جيوب جاكيت ليون العسكرية الخضراء التي كانت واسعة جداً عليها. الجناز انتهى والرجال المسنون قد أخذوا شموعهم وحقائب التمائم وذهبوا. انتظرت إلى أن وضع الجثمان في الشاحنة الصغيرة قبل أن تقول أية

كلمة لليون. لمست ذراعه، ولاحظ أن يديها كانتا لا تزالان مغبرتين من جريش الذرة الذي نثرته حول العجوز. وعندما تكلمت، لم يستطع ليون سماعها.

"ماذا قلتِ؟ لم أسمعكِ"

"قلت إنني كنت أفكر بشيء ما."

"بماذا؟"

"حول رش القس للماء المقدس من أجل الجد. عندها لن يعطش."

حدق ليون بزوج المقسين(**) الجديد الذي كان قد صنعه تيوفيلو للرقصات الطقوسية في الصيف. كان شبه مخفي تحت طرف البطانية الحمراء. كان الطقس يزداد برودة وكانت الريح تكنس الغبار الرمادي على طريق بويبلو الضيقة. وكانت الشمس تقترب من الهضبة المتحدرة الجوانب والطويلة حيث تختفي خلال الشتاء. وقفت لويز هناك ترتجف وتراقب تقاسيم وجهه. ثم سحب سحاب سترته وفتح باب الشاحنة. "سأرى فيما إذا كان هناك".

-4-

أوقف كين الشاحنة الصغيرة قرب الكنيسة، نزل منها ليون، ومن ثم تابع كين مسيره هابطاً التلة إلى المقبرة حيث كان الناس ينتظرون. طرق ليون على الباب القديم الذي نقشت عليه رموز الحمل. وخلال انتظاره رفع عينيه ونظر إلى زوج الأجراس المهداة من ملك إسبانيا وأشعة الشمس المتأخرة تغمرهما في برجهما.

فتح القس الباب وابتسم عندما رأى من الطارق. "ادخل! ماذا جاء بك إلى هنا هذا المساء؟"

مشى القس تجاه المطبخ، ووقف ليون وقبعته في يده، يلعب بسديلتي الأذنين ويتفحص غرفة المعيشة- الصوفا البنية، والأريكة الخضراء والمصباح النحاسي الذي يتدلى من السقف بسلسلة. سحب القس كرسيّاً من المطبخ وقدمه لليون.

"لا، شكراً، يا أبتِ. جئت فقط لأسألك أن تجلب ماءك المقدس إلى المقبرة."

ابتعد القس عن ليون ونظر خارجاً عبر النافذة إلى الفناء المليء بالظلال وإلى نوافذ حجرة الطعام في رواق الراهبات عبر الفناء. كانت الستائر ثقيلة، والضوء من الداخل يتسرب خلالها بشكل باهت، كان من المستحيل رؤية الراهبات في الداخل وهن يتناولن عشاءهن.

"لماذا لم تخبرني أنه قد مات؟ كان يمكن أن أقدم صلاة الوداع في جميع الأحوال".

ابتسم ليون. "لم تكن ضرورية، يا أبتِ"

أرخى القس بصره ناظراً إلى حذائه البني البالي وحواف غفارته الممزقة:" كان هذا ضرورياً من أجل الدفن المسيحي.

كان صوته بعيداً، وظن ليون أن عينيه الزرقاوين بدتا متعبتين.

"حسناً يا أبتِ، نرغب فقط أن يكون لديه الكثير من الماء."

غاص القس عميقاً في الأريكة الخضراء والتقط مجلة تبشيرية صقيلة قلب الصفحات الملونة المليئة بمرضى الجذام والوثنيين من دون النظر إليها.

"كما تعرف لا أستطيع فعل ذلك يا ليون. كان لابد من تقديم الطقوس الأخيرة والقداس الجنازي على الأقل". وضع ليون قبعته الخضراء على رأسه وسحب السديلتين فوق أذنيه. "تأخر الوقت، يا أبتِ. يجب أن أذهب".

عندما فتح ليون الباب نهض الأب بولس واقفاً وقال "انتظر". غادر الحجرة وعاد يلبس معطفاً بنياً طويلاً. لحق بليون إلى الخارج عبر باحة الكنيسة المعتمة إلى الدرجات اللبنية أمام الكنيسة. توقف كلاهما ليمرا عبر المدخل اللبني الواطئ. وعندما أخذا ينزلان التلة إلى المقبرة كان نصف الشمس لا يزال مرئياً فوق الهضبة المتحدرة الجوانب والطويلة.

اقترب القس من القبر ببطء، متعجباً كيف حفروه في هذه التربة المتجمدة، وتذكر بعدها أنها نيو مكسيكو، وشاهد كومة الرمل البارد المتهلهل

إلى جانب الحفرة. وقف الناس متراصين إلى جانب بعضهم البعض وسحابة من البخار تتصاعد من وجوههم. نظر القس إليهم وشاهد كومة من السترات والقفازات واللفائع بين الأعشاب الصفراء والجافة التي نمت بين القبور ونظر إلى البطانية الحمراء، غير متأكد من أن تيوفيلو كان بهذا الصغر، راح يتساءل فيما إذا لم تكن هذه خدعة هندية ضالة- شيء ما يقومون به في آذار ليضمنوا حصاداً جيداً- وفيما إذا تيوفيلو العجوز هو الآن فعلياً في مخيم الأغنام يزرب الأغنام خلال الليل. مع ذلك وقف هناك، تلطمه الريح الجافة والباردة على وجهه العاري وينظر بعينين نصف مغمضتين إلى ضوء الشمس الأخير، جاهزاً لدفن البطانية الصوفية الحمراء بينما كانت أوجه رعية أبرشيته في الظل والدفء الأخير للشمس على أقفيتهم.

كانت أصابعه متيبسة، واستغرق وقتاً طويلاً لإزاحة غطاء عبوة الماء المقدس. سقطت قطرات الماء على البطانية الحمراء وامتُصت على شكل بقع جليدية عاتمة. رش حفرة القبر بالماء، اختفى الماء حتى قبل أن يلامس الرمل البارد والمظلم، لقد ذكره ذلك بأمر ما- حاول استحضاره لأنه لو استطاع تذكره لربما فهم معنى ذلك كله.

رشّ ماء أكثر، هزّ الوعاء إلى أن فرغ. ونزل الماء عبر ضوء الغروب مثل مطر آب الذي يهطل والشمس لا تزال تشع مشرقة، فيتبخر تقريباً قبل أن يلامس الأزهار الذابلة المسحوقة.

سحبت الريح معطف القس الفرانسيسكاني البني ودوّم بعيداً جريش الذرة وغبار الطلع الذي كان قد رُشَ على البطانية. أنزلوا اللفافة إلى داخل الأرض، ولم يهتموا بفك القطع القاسية من الحبل الجديد المربوطة حول طرفي البطانية.

كانت الشمس قد غابت، وبعيداً على طريق السيارات كان الجانب الشرقي من الطريق مليئاً بأنوار المصابيح الأمامية. مشى القس مبتعداً ببطء. راقبه ليون يرتقي التلة، وعندما اختفى بين الجدران السميكة العالية، استدار ليون لينظر إلى الجبال الزرقاء الشاهقة المغمورة عميقاً بالثلوج والتي لا تزال

تعكس بقايا أشعة الغروب الحمراء. شعر بالارتياح لأن ذلك قد انتهى، وكان سعيداً بخصوص رشرشة الماء المقدس، فالآن يستطيع الرجل العجوز بكل تأكيد أن يرسل لهم سحباً راعدة كبيرة.

❑

* –***الليفز*** *: بنطلون أزرق ضيق تزود أجزاؤه الأكثر تعرضاً للبلى بأشباه أزرار نحاسية مقوية.*

** –***المقسين*** *: حذاء لا كعب له مصنوع من جلد ناعم مرفوع النعل عند جوانب القدم وفوق أصابعها حيث يتصل بقطعة جلدية على شكل حرف U فوق أعلى القدم.*

❑❑❑

صفيحة الغداء الفارغة

بقلم: دافيد معلوف

■ ترجمة: نزار غزاوي

مضى وقت طويل وهو يقف هناك. فلم يكن بمقدورها أن تتذكر آخر مرة نظرت فيها عبر المرج ولم يكن واقفاً في ذلك الامتداد المرجي الواسع المجزوز بعناية بين شجرة البوديليا وشجرة السفرجل المزهرة، بكتفيه المرتخيتين قليلاً ويديه المتدليتين على نحو رخو إلى جنبيه. وقف بلا حراك رافعاً وجهه تجاه المنزل، تماماً كانتظار تاجر بعد أن قرع جرس الباب، لكنه لم يحصل على إجابة، أملاً بظهور شخص ما من إحدى نوافذ البيت العلوية في نهاية المطاف. فهو لم يبد على عجلة من أمره، وغير منتبه إلى طيور الكيوراونغز التي اندفعت كأجسام ثقيلة عبر الهواء قاطعة الهدوء بصرخاتها الخشنة. بينما وثبت أخريات على العشب محركة أذيالها من جنب إلى آخر وكأنها بناديل إيقاع سوداء.

في الأصل، كان ظل المنزل عند قدميه ولكنه تراجع أمامه عندما أخذت ساعات النهار بالانقضاء. وهو يقف الآن في رقعة واسعة مشمسة ماداً ظله. أما خلفه، ولعدم وجود سياج يحول بين الحديقة والشارع، اندفعت سيارات وعربات محطة ناقلة الأطفال إلى المدرسة أو الروضة وشاحنات نقل ملونة وعربات خدمة فوق القار الحار. وحيث وقف، ارتفع أنبوب حديدي بطول قدمين عن المرج كمئفاق مشكلاً الشيء الوحيد الكائن بينه وبين شجرة البوديليا.

في بداية الأمر، أطلقت صرخة حادة قصيرة لدى رؤيتها ذلك الشخص الواهي النحيل بظله المتقاصر لدى مرورها بالحائط الزجاجي لغرفة الطعام. غريك!. من المحتمل أن يكون هذا الشخص الواقف هناك والشارع فقط خلفه هو غريك. فلابد وأن يكون غريك بمثل هذا العمر الآن. وقطعاً للشك باليقين، مضت مباشرة إلى النافذة وحدقت بذلك الشخص. فأدركت بجزء عقلها الذي يلاحظ هذا الغريب أن غريك متوف منذ سبع سنوات. على الرغم أنها لم تتقبل هذه الحقيقة بالجزء الثاني منه حيث ما زال الولد يمضي قدماً في امتلاء حياته؛ ما زال ينمو. لذلك عرفت كيف بدا تماماً عند الخامسة عشرة والسابعة عشرة من عمره. وكيف سيبدو الآن في العشرين.

هذا الشاب يختلف تماماً عنه. فهو ذو كتفين منحنيتين، وقد بدا عليه الانفعال، بملابس رثة وغير مناسبة تماماً مما ينم عن الفقر لا الموضة. ومن المحتمل أن يكون ريفياً –لأن ملابس الريفيين تشبه هذه الملابس – أو أنه قد جاء من عصر آخر ببنطاله القطني المرخي ذي الثنيات وقميصه بدون قبة، وبقبعته اللبادية ذات الحواف العريضة. وكما تخيلت، بدا هذا الشاب كما بدا الشباب في طفولتها؛ الشباب العاطل عن العمل. وعلى الرغم من أنه نحيل، شاحب بأكمام نصف مثنية على ذراعيه النحيلتين كالأسلاك، لكنه لم يكن أبداً تحت وطأة الخوف، ولابد وأنه قد رآها عند النافذة تلاحظ وجوده.

سنوات الكساد. نعم، لقد ذكرها هذا الشاب بتلك الأيام. بأولئك الرجال ذوي السيقان الواحدة والأذرع الواحدة –بينما كان البعض الآخر بدون أذرع وسيقان مما يوقع الكآبة في النفس. الرجال الذين لازموا زوايا شارع طفولتها، وقد ارتدوا أسمالاً يختلط فيها الزي العسكري بالزي المدني عارضين للبيع أربطة أحذية أو أقلام رصاص. أحياناً عندما تجيب جرس الباب الخلفي، فإنك ستجد أحدهم يقف على العتبة يسألك عن عمل؛ أي شيء ليحميهم من مجرد الصدقة أو الإحسان، كالحصاد، أو تنظيف البلاليع أو إزالة أوراق الشجر من أنبوب المجاري المسدود أو تصليح الأحذية. ولكن عندما لا يكون هناك أي عمل على الإطلاق ليقوموا به، فهم يقفون ببساطة كما يقف هذا الرجل،

منتظرين ما يمكن أن تقدم لهم من فنجان من الشاي مع شريحة من الخبز والمربى أو البقايا المكشوطة من زبدية دهن الشواء. أو ستة بنسات زائدة إذا كان بإمكانك أن تستغني عنها. وعلى كل حال، ليس المهم كم أو ما تقدم، لأن التقديم بحد ذاته أقل أهمية من الإدراك غير المحدود لوجودهم، وغير ذلك أنك اعتدت على وجودهم. وكطفلة، في ذلك الوقت، كانت تقف خلف الأبواب الشبكية في بلدتها الريفية التي ترعرعت فيها، مشاهدة كيف تتعامل أمها مع هؤلاء الرجال قائلة في نفسها، "هذا أحد الطقوس. لابد من وجود وسيلة للقيام بهذا الشيء حيث يبقى كبرياء الإنسان مصاناً وكذلك كبرياؤك". لكن عندما كبرت كانت سنوات الكساد قد انتهت، وبدلاً عنها كانت الحرب. حينها لم يكن عليها أن تستعمل مثل تلك الحكمة نصف المكتسبة.

خرجت الآن إلى فناء المنزل والهواء يباعد بينهما عوضاً عن النافذة الزجاجية. وهنا نظرت إليه. فحتى هذه اللحظة لم يبد لها أنه شخص تعرفه. وبينما وقفت ساكنة تراقبه – حيث أنها أمضت وقتاً لابأس به على هذه الحالة – لاحظت أنه قد تحرك قليلاً ولا يزال يتابع في تحركه. فقد كان يدور مع الشمس، رامياً بوجهه إليها تماماً كالنباتات. وعلى هذا ظنت أنها من الممكن أن تعتاد عليه إذا حدث وأن قرر البقاء هنا مادا بجذوره في الأرض. وعلى كل حال، لا ضرر من وجود شاب عادي تماماً بدلاً من شجرتي البوديليا والسفرجل المزهرة!.

عادت أدراجها إلى المنزل، وعزمت على المضي بأعمالها المنزلية. ونظراً لانشغال المنزل بشخصين فقط فلم يكن هناك من داع إلى ذلك. ومع هذا فهي تكرر نفس الأعمال كل يوم بادئة بالأثاث في حجرة الجلوس: كنفض الغبار والتلميع والحيطة بأن لا تلمس لعبة زوجها المفضلة. والتي هي عبارة عن لعبة شطرنج إلكترونية تشغل طاولة بمفردها ومحاطة بمصابيح، فحقيقة الأمر أنها تخشى العبث فيها أو بالأحرى هي تخاف منها. في الماضي نظرت إلى هذه اللعبة على أنها متطفل. أما الآن فهي تعتبرها ضيفاً صعباً ولكنه دائم. لهذه اللعبة القدرة على إعلان الحركات التي تريد وذلك عبر

إطلاق صوت جاف وميت، تماماً كصوت رجل يتكلم، واضعاً ملقطاً على أنفه أو أنه يتكلم من خلال غطاء تابوت رقيق. وذات مرة حدث وأن أثارتها بالخطأ. كان ذلك في تلك الأيام عندما كانت تمتعض لوجودها. وعندما انصرفت إلى نضد المائدة انبجس الصوت. كئيباً وفاتراً يسقط في الغرفة واحدة من توجيهاته القاتمة؛ الملكة لقلعة الملك خمسة. في هذه اللحظة شعرت كما لو أن هذا الشيء الذي اعتبرته دائماً حقيقياً ولكنه مجرد من الحياة قد قرر فجأة الاحتكاك معها معلناً حاجة خفية المعنى. حينها فقط أحست بتغلبها على مخاوفها تجاه هذا الشيء.

أنهت غرفة الجلوس وذهبت رأساً إلى الحمام غير معرجة إلى النافذة مرة أخرى. وهناك نزلت على ركبتيها وبدأت بتنظيف حوض الاستحمام وتجويف المِرَشّ والمغسلة والمرحاض. وبعد أن أنهت عملها مضت على الفور إلى غرفة الجلوس ونظرت. لا يزال هناك وقد استدار ربع دائرة كاملة حيث أنها رأت جسده الواهي بشكل جانبي. ولكن ماذا كان يحدث؟ فالشاب بلا ظل. لقد اختفى ظله كلياً. فمن الملاحظ أن الصنبور الحديدي يمد بظله أما الشاب فلا ظل له. وبعد دقيقة كاملة مشحونة بالذعر، تبينت أن ما اعتبرته ظلاً للصنبور كان في الواقع رقعة مظلمة من العشب حيث سقطت قطرات الماء. لم يكن ما رأت مثيراً للغرابة لأن الوقت كان منتصف النهار. ثم أقدمت على عمل غريب. فبدون أي تصميم مسبق، مضت إلى المطبخ وجمعت المقادير من طحين وزبده وتوابل لتحضر عجينة البسكويت المتبل مع حبات فول سوداني صحيحة. وفي غمرة انشغالها بإعداد سريع للمقادير، أخذت بمتعة تحضير الكميات بمعاييرها الصحيحة وذلك عن طريق شعورها بالأشياء أو العادة. لم تكن هذه البسكويتات لتحمل أي اسم خاص. فهي تعلمت إعدادها عندما كانت صغيرة من فتاة كانت عندهم في الريف. دفعت وتيرة خلط وسكب الخليط على ورقة كتيمة للزيوت بذاكرتها للوراء؛ إلى تلك الذات التي اتسمت بخفة الحركة والحيوية و الأكثر ثقة بالنتائج والوسائل. ومنذ أن توفي غريك أقلعت عن صنع هذه البسكويتات أو أنها لم تمتلك القدرة على إرغام نفسها لفعل ذلك

لأنهن كن المفضلات لديه.

في هذا الوقت وبينما كانت البسكويتات تخبز مالئة البيت بعبق حلاوة توابلها، أقدمت على عمل آخر بغير نية مسبقة. ذهبت إلى غرفة نوم غريك، الكائنة في نهاية الردهة في الجانب الآخر من غرفة نومها هي وجاك، وبدأت بإنزال أعلام البطولة –الأخضر بالكتابة الذهبية والبنفسجي والأزرق التي ربحها في بطولات السباحة عن الحائط، بالإضافة إلى شهاداته في إنقاذ الغرقى وألقت بها بعناية على السرير. بعد ذلك أحضرت علبة كرتونية من تحت الدرج وحزمت الأعلام والشهادات ووضعتها في القاع. ثم أفرغت رف الكتب وأنزلت مجسمات الطائرات ووضعتها في العلبة الكرتونية أيضاً ومن ثم أزالت من درج المكتب مجموعة كاملة من الأشياء:أقلام رصاص ذات لوالب و أعقاب أقلام رصاص وأشرطة مطاطية وأنابيب صمغ وزوج من الأصفاد وحزمة من أوراق اللعب. ومن الحمق بما فيه الكفاية أخذ أحد تلك الأشياء، لأن ذلك سيعرضك لصدمة كهربائية. وضعت كل هذه الأشياء في علبة كرتونية مع درج ثان مليء بالمجلات ودفاتر مذكرات فالتة الأوراق، وأخذت العلبة خارجاً. وأخيراً أحضرت شراشف نظيفة وسوت الفراش. في هذه الأثناء كانت البسكويتات جاهزة لتسحب من الفرن. عدتها فكانت 23. ثم فتحت شباك المطبخ وبدون أن تنظر إلى المكان الذي يقف فيه الشاب، وضعتها على الحافة حيث فاحت منها رائحة توابلها الحلوة. بعد ذلك عادت إلى غرفة غريك وجلست على سريره بينما تبرد البسكويتات.

مسحت الجدران البيضاء بعينيها متسائلة؛ الآن وقد عرتها، فبماذا بإمكان شاب في الثامنة والعشرين من عمره أن يملأها. فاكتشفت بغصة أنها لا تستطيع أن تحزر. وعندها فقط تسلل شخص آخر إلى وعيها. في منتصف سنوات دراستها في المدرسة جلس ولد على بعد مقعدين منها واسمه ستيفي كين. وقد شعرت دائماً بالأسف عليه لأنه عاش وحيداً مع عمة وكان فقيراً. عمل والده في سكة الحديد ولكنه فقد عمله بعد حادث عبور وانتحر على إثرها. حضور هذه الشخصية إلى ذاكرتها يعود إلى وجود ذلك الشاب في

الخارج. فكما هي حاله، كان كتفا ستيفي كين أيضاً ضيقتين ومنحنيتين وكان ذا وجه شاحب بشكل غير طبيعي، ومعصماه نحيلان وعاريان وكأن الجلد مسلوخ عنهم، وقد فاحت منه رائحة صابون تنظيف. أما شعره فكان فأري اللون وقد برز على شكل خصال خلف أذنيه. وقالوا مرة إن عمته قصت له شعره بوساطة قصعة مخصصة لصنع فطيرة البودينغ.

لفقر حاله، تعذر على ستيفي كين الذهاب إلى دور السينما في أمسيات السبت أو الحصول على مذياع لسماع المسلسلات. كما لم يكن عنده القدرة على المشاركة في الأحاديث والجدال المثير والذي صنعوا من خلاله عالمهم الخاص. وعند تناولهم لوجبة الغداء كان يجلس بمعزل عنهم في الجانب البعيد من الساحة؛ ذلك لأن صفيحة الغداء المعدنية التي اعتاد والده حملها معه إلى سكة الحديد كانت فارغة. وإن وجد فيها شيء فأفضل ما يمكن أن يكون هو شريحة خبز ودهن شواء. هي الوحيدة التي كانت تعلم بهذا الشيء ولكن أكثر ما صدمها هو أن ستيفي لم يكن مستاء من كونه فقيراً. وشعرت بضرورة استيائه من ذلك. أحياناً وعندما كانت عقدة حنجرته ترتفع وتهبط من إثارته، كان وجهه يتقد عند الوجنتين بوهج الشباب و المرح حيث أنها رغبت بأن تمد وتلقي بأصابعها برفق على بشرته لتشعر بالدفء. لكنها لم تفعل ذلك لظنها أنه من الممكن أن يسيء فهم العطف الذي غمرها كافتتان صبياني أو كشفقة وهو ما أسوأ من ذلك. هذا العطف الذي شمله بالتأكيد، ولكنه لم يكن يشعر به.

ترك ستيفي كين المدرسة في الرابعة عشرة من عمره ومضى للعمل في سكة الحديد كما كان والده. كانت أحياناً تراه في بذلة عمال سكة الحديد، بصرج أسود، مرتدياً قبعة سوداء من اللباد – وذلك جعله يبدو أكثر نحفاً من قبل عند الوجنتين والذقن – حاملاً صفيحة الغداء البالية نفسها. كمن في رفضه الشبابي لأن يخضع أو يعيش بمرارة شيء ما واصل في تحريك مشاعرها. وحتى الآن وبعد عدة سنوات، بإمكانها رؤية قفا رقبته النحيلةِ وربما قد مالت إلى ذلك – غير آبهة إذا ما قد أسيء فهمها أو أن تلمس بشرة جسده

المتشققة.

التحق ستيفي بالجيش عندما بلغ الثامنة عشرة، وقتل في الحال. عرفت ذلك من خلال الصحف فقد كان هنا اسمه فقط.

أما هذا الشاب المتسمر في الخارج، فهو يشبه ستيفي كين، خصوصاً عندما رأته لآخر مرة مرتدياً قبعة ناعمة وصدرية صرج عمال سكة الحديد، بأكمام مثنية على ذراعيه النحيلتين كالأسلاك، لم ينمح ذلك من ذاكرتها مع أنه لم تجمعهما أية علاقة. فالمسألة كما فهمتها تتعلق بصيغتي الظلم. الأولى قاسية ولكن من الممكن تغييرها. أما الصيغة الأخرى فلا تحتمل التغيير؛ كالإطاحة بولد ذي ثلاثة عشر ربيعاً عن سرج دراجته إلى حفرة لا قرار لها. إضافة إلى ذلك، فالمسألة تتعلق أيضاً بصفيحة الغداء الفارغة التي رغبت بملئها بالبسكويت ذي حبات الفول السوداني والتي لا تحمل اسماً خاصاً.

خرجت الآن مسرعة إلى بسكويتاتها اللواتي كن قد بردن كفاية لوضعهن في البرميل، عدتهم فكن 23 كما في السابق. وطبعاً لا زال الشاب واقفاً على المرج خلف النافذة. فقد مكث طوال فترة بعد الظهر. وعندما جاء جاك كان هناك وسط الظلال المتكاثفة.

في هذه اللحظات، تأكدت من ماهية هذا الشاب ولكنها لم تشأ بتأكيد ظنونها. فكم هو مرعب أن تمضي إلى شخص ما مادّاً يدك لتتبين إذا ما كانت ستخترقه ولكنها لا تخترقه.

احتسيا الشاي، وبعد نظرة خجلة من جاك إليها والتي تظاهرت بعدم رؤيتها، تناول بسكويتة وأكلها ببطئ (أصبح عدد البسكويتات 22). لاحظت أنه حاول ألا يظهر كم كان مهزوماً من الداخل. يا لجاك المسكين!. بعد ذلك وبينما جلس إلى لعبة شطرنجه الإلكترونية وقد أخبره الصوت الآلي بالحركات المترتب عليه القيام بها لها، غامرت بالنظر إلى النافذة مسترقة النظر. لقد كانت تمطر برفق في الخارج وكانت أضواء الشارع باهتة وناعمة. وقد مرت سيارات ببطءمطلقة أشعة من الضوء وتقذف إطاراتها بتيارات من الماء أمامها.

وقف الشاب هناك في نفس الرقعة. وقد بللت ملابسه الرثة بالماء والتصقت به. وبللت أيضاً قبعته اللبادية حيث شكلت قطيرات من الماء نصف دائرة من النقاط اللماعة على حوافها وقد ملأ الضوء إحدى أطرافها.

قالت له: "أليس من المخيف أن تكون في الخارج في ليلة مثل هذه وليس من مكان تذهب إليه؟ لابد وأن هناك الكثير منهم يقفون أو ينامون تحت المطر". شيء ما في نبرتها التي كانت فاترة أيضاً مليء بعاطفة أثرت به وأزعجته بعمق مما جعله يعاف لعبته ويأتي إليها. وقفا معاً لبرهة مواجهين حائط الزجاج المظلم. التفتت موجهة نظرها تماماً إلى وجهه. ثم قامت بعمل غريب. توجهت إليه ورطمته بيدها على أضلاعه. فظن أنها ضربته – هكذا ظن المسألة. فقد كانت حركة غريبة منها!. بعد ذلك وباندفاع كما لو أنها راحة مفاجئة، قبلته.

لدي الكثير. ذلك ما أسرت في نفسها.

في الصباح التالي، وحيدة مرة أخرى، رفعت حاجيات الإفطار عن المائدة وقامت بغسلها وتنشيفها. ثم قامت بإعداد قائمة بقالة. عندها فقط مضت إلى النافذة. لقد كان يوماً مشرقاً وجيداً وكان هناك اثنان منهم. متشابهان ولكنهما مختلفان. كلاهما شاحب الوجه ويائس الهيئة، ذو كتفين نحيفتين وغير حليقين ومرتديان ملابس رثة. لكنهما لم يكونا أبداً متشابهين في الملامح. ولم يبد عليهما أنهما جاءا سوية لأنهما لم يقفا قريبين. لم يظهر أي شيء يجعلك تظن أنهما ينتميان إلى عصابة أو أن الأول قد جاء بالثاني أو دعاه إلى ذلك. ولكنهما اشتركا في شيء تماماً كما لو أن هناك مؤامرة ما. خمنت أنه في اليوم التالي سيكون هناك أربعة، وفي اليوم الذي يليه سيصبحون ستة عشر وأخيراً سيأتي الكثير منهم؛ فلابد وأن هناك الملايين حيث لن يتسع المرج لهم جميعاً ولا حتى عشبة واحدة. لذلك سيتدفقون إلى الشارع ومن ثم إلى الشارع الآخر أيضاً حيث لن يبقى مكان للسيارات لتعبر أو تركن. وهكذا سيصل مدهم إلى الضاحية، فالمدينة و سيمتلئ القسم الأكبر من الأرض بهم. ولكنها البداية فقط.

لم تشعر أبداً أنها مهددة لأن الرجلين لم يوحيا بالخطر. فهما ببساطة يقفان ولا شيء غير ذلك. ولكنها فكرت بأنها ستمسك عن إخبار جاك بالأمر إلى أن يلاحظ ذلك بنفسه، وعندها سيقومان بعمل اللازم.

***

**دافيد معلوف (1934) شاعر روائي أسترالي. ولد في برزين من أبوين أحدهما لبناني والثاني إنكليزي. درس في جامعة كوينز لاند ولكنه أمضى معظم حياته في إيطاليا و بريطانيا. عاد إلى أستراليا في عام 1968 ليحاضر باللغة الإنكليزية في جامعة سيدني، لكنه عاد إلى إيطاليا سنة 1977 حيث يقيم الآن ويعمل ككاتب متفرغ. لفت دافيد معلوف الأنظار أولاً كشاعر، ولكنه عرف فيما بعد كروائي. حازت روايته تذكر بابل (1993) على جائزة بوكر البريطانية. يتفحص معلوف في كتاباته العلاقة بين الحاضر والماضي، الثبات والتغير، ويعكس تجربة العيش في قارتين. كتب معلوف القصة القصيرة وله مسرحية.*

❑❑❑

حكايات من أونتاريو (كندا)

جيرمان لوميو

■ ترجمة: د. محمد أحمد طجو

الحكايات التي نقدم ترجمة لها مقتطفة من المجلد الثالث المعنون "حكايات بالفرنسية من أونتاريو" الصادر في عام 1974 عن دور النشر بيلارمان في مونتريال وميزون نوف ولازور في باريس ضمن سلسلة "حكى المسنون لي".

وقد جمع الحكايات وعلق عليها جيرمان لوميو مدير المركز الفرنسي للفولكلور في أونتاريو.

"المترجم"

الأمير الذي كان يريد تزوير قدره

يحكى أن أميراً كان يطوف ويطوف في ممرات قصره كلها، ويقفز، ويصرخ: "إنني أزور قدري، سوف أزور قدري! "ذهب عند بلوغه السابعة عشرة من عمره مع اثنين أو ثلاثة من خدمه ليتنزه في الغابة. لاحظ الأمير وخدمه حوالي الساعة الثالثة أو الرابعة بعد الظهر أنهم ضلوا طريقهم فسلكوا درباً يؤدي إلى مكانٍ بعيد. شاهدوا نوراً في نهاية الأمر، ووصلوا المنزل في وقت متأخر من المساء. سألوا إن كان باستطاعتهم النوم عند مالكه الذي كان

مزارعاً فقيراً. قدم المزارع الطعام لضيوفه، وحان وقت النوم، لكن المنزل لم يكن واسعاً بما يكفي لإيواء هؤلاء الزوار. نام الأمير ورجاله على العلف في مستودع الحصيد. كان مكان الأمير يقع تحت السقف الذي كان مثقوباً ويسمح للأمير برؤية السماء.

لم يكن الوقت متأخراً عندما استيقظ الأمير في الصباح، وبدأ ينظر إلى سقف المستودع. رأى هذه الكلمات المكتوبة: "سترى هنا النور بنت صغيرة هذا المساء، وستصبح زوجة الأمير. سيكون لهذه البنت نجمة على ذراعها الأيسر". دهش الأمير كثيراً فلم يكف عن النظر إلى السماء.

عاد في صباح اليوم التالي إلى المنزل فوجد البنت هناك. عرض الأمير على المزارع الفقير مبلغاً كبيراً من المال مقابل ابنته. اتفق الطرفان على المبادلة، وأخذ الأمير البنت ووضعها في سلة صغيرة أعطاها لأحد خدمه قائلاً له: "احمل هذه السلة لأحد أعمامي الذين يقطنون بعيداً، بعيداً جداً". كتب الأمير رسالة إلى عمه يقول فيها: "عندما يصل خادمي مع هذه الطفلة، تخلص منها بأسرع وقت". ثم أغلق المظروف ووضعه في جيب الخادم الذي ذهب ومعه الطفلة والرسالة.

مشى الخادم ومشى كثيراً، ووصل إلى شاطئ البحر بعد أن أعياه التعب. كانت هناك امرأة عجوز تغسل ثياباً. قدمت المرأة الطعام للخادم إذ إنه كان تعباً جداً. كان بحاجة للنوم والراحة لبعض الوقت.

كانت المرأة جنية في الواقع. سمعت بكاءً في السلة فهرعت لترى. ماذا رأت؟ رأت بنتاً صغيرة، لكن الرضاعة كانت ممتلئة بالحليب. أخذت الرضاعة وأفرغتها ثم نظفتها وحضرت رضاعة أخرى من الحليب الطازج للرضيعة.

نظرت إلى السلة ثم إلى الرجل الذي كان نائماً. قالت في نفسها إن الأمر مريب.

نظرت ثانية إلى الرجل النائم الذي كانت ثيابه مفتوحة قليلاً. رأت رسالة

الأمير في جيبه. انتابها الفضول فأخذت الرسالة وقرأتها: "آه! آه! قالت في نفسها، سوف أغير محتواها". بحثت عن ورقة وقلم وكتبت ما يلي: "عمي، عندما يصل خادمي مع هذه الطفلة الصغيرة، اعتنِ بها جيداً حتى تصلك مني تعليمات جديدة".

أغلقت المغلف وأعادته إلى جيب الخادم. استيقظ الخادم أخيراً. أخذ حاجياته وانطلق ثانية. وصل إلى عم الأمير، وسلمه الطفلة الصغيرة والرسالة، وسلك طريق العودة.

كان العم مشغولاً جداً. قال في نفسه عندما قرأ الرسالة: "لابد أن شيئاً ما حصل خلال السفر. حسناً. سوف أعتني بها".

اعتنى العم بالطفلة فعلاً. كان مشغولاً دائماً إذ ساءت أموره وخسر كل شيء. كبرت الطفلة واضطرت لتركه والبحث عن مكان آخر تعيش فيه. وصلت إلى صياد مسن كان يطعم أسرته السمك الذي يصطاده، وبقيت مع تلك الأسرة.

ولكن ماذا حل بالأمير ورجاله؟ لقد غادر مع رجاله وضل الطريق، لكنه تابع على الرغم من ذلك حباً بالمغامرة. وصل وادياً اسمه "لا عودة". خطرت له فكرة. خلع الخاتم من إصبعه ورمى به في المنحدر وهو يقول: "سأتزوج الفتاة التي ستعيد لي خاتمي". كان واثقاً من أن خاتمه لن يعود إليه أبداً.

ابتلعت سمكة الخاتم. كانت تلك السمكة إحدى الأسماك التي اصطادها الصياد العجوز، ووضعها في سلته، وعاد بها إلى منزله. بدأت الفتاة الصغيرة تنظف السمك فوجدت الخاتم، واحتفظت به دون أن تتفوه بأي كلمة.

حل الأمير ضيفاً على الصياد وقت الطعام. جلس إلى المائدة ليأكل. تعرفت عليه الفتاة الصغيرة فوضعت الخاتم قرب طبقه، إذ إنها كبرت ولم تعد طفلة صغيرة.

أخذ الأمير الخاتم. نظر إليه، وفحصه. نهض وبدأ يتكلم. عرض الخاتم

على الصياد، وقال له: "لقد أعطتني الفتاة هذا الخاتم منذ قليل، وكنت قد عاهدت نفسي عندما رميته في الوادي المسمى "لا عودة" بأن تصبح الفتاة التي ستعيده لي زوجتي.

كان الأمير يقصد الزواج من الفتاة، والتخلص منها فيما بعد بهدف تزوير قدره. عندئذٍ تم التحضير لأمسية كبيرة، والاستعداد لزواج الأمير. دعي جميع سكان المناطق المجاورة. وصل المدعوون في المساء لحضور الحفلة الراقصة، وجلس الجميع بمحاذاة جدران صالة القصر، وأخذوا يقصون بعض الحكايات.

كانت العجوز التي مزقت رسالة الأمير وكتبت رسالة غيرها موجودة بين الحاضرين.

بحثت عن الخطيبة قبل أن تبدأ حكايتها، رفعت الثوب عن ساعدها ونظرت إلى النجمة الصغيرة التي كانت عليه ثم جلست، وقالت: "لقد جاء دوري لأن أحكي لكم حكاية: "أنا أيضاً عندي حكاية لكم".

بدأت العجوز تحكي كل شيء، وقالت بعد أن انتهت من حكاية الطفلة الصغيرة: إنني أرغب أن أودعكم كما في حكايات "ألف ليلة وليلة"، وسوف أتابع حكاياتي في مساء الغد.

الأميرة التي انزعجت بثلاث كلمات

نشر ملك الإعلان التالي ثلاث مرات: "من يستطع إزعاج أميرتي بثلاث كلمات تكن زوجة له". تقدم عدد كبير من الأشخاص، إذ إن إزعاج أميرة بثلاث كلمات ليس أمراً سهلاً.

كانت امرأة عجوز وأم لثلاثة أولاد تسكن غير بعيد عن المدينة. عرف أحد أولادها بأنه مجنون، لكنه كان على العكس من ذلك، أكثرهم مهارة. كان يدعى تي- جان، ويقال عنه "مجنون- ذكي". قرر أخواه اللذان يكبرانه سناً مقابلة الأميرة بقصد إزعاجها.

كانت والدتهما تريد ثنيهما عن مشروعهما لأن كثيراً من الشبان الأذكياء حاولوا إزعاجها وفشلوا. وعلى الرغم من ذلك فقد اتخذا قرارهما.

أراد تـي- جـان مقابلـة الأميـرة أيضـاً، ورافـق أخويـه علـى الـرغم مـن توبيخهما لـه. تعثر تـي- جان في الطريق بسبب عقدة من الحطب فضربها برجله والتقطها ووضعها في جيبه. تابع تـي- جان طريقه ثم توقف لقضاء حاجة. "آه! افعلها في قبعتك!" أوحى له أخواه. نزع تي- جان قبعته، ووضعها أرضاً ثم عمل بنصيحة أخويه وسألهما: "ولكن، ماذا سأفعل بها الآن؟"

-"حسناً ضعها تحت إبطك"

سارت الأمور كما يجب، ووصل الأخوة قصر الملك. اختار تي- جان "المجنون- الذكي" مكاناً منزوياً فيما جلس أخواه مع الحضور.

تقدم الخاطبون كلهم فرداً فرداً لإزعاج الأميرة، وفشلوا جميعاً. لمح الملك الذي كان يجلس على كرسي أكثر ارتفاعاً تي- جان المنزوي فسأل: "وذلك السيد الذي يجلس على انفراد؟"

-إنه مجنون، دعه وشأنه! أجاب أخواه بحدة.

-ينبغي أن يقابل الجميع الأميرة، وسواء كانوا أذكياء أم مجانين، قال الملك.

كان تي- جان ينوي الرفض، لكن الملك أمره بالطاعة فنهض وتوجه نحو الأميرة.

بقي واقفاً أمامها، ونظر إليها نظرات خجولة، إذ إنها كانت جميلة جداً. خاطبها في نهاية الأمر قائلاً:

-إن لون بشرتك أحمر فاقع.

-آه يا سيد، إنني أشعر بحرارة شديدة من قدمي إلى رأسي، أجابت الأميرة.

-اسلقي لي بيضة، طلب منها تي- جان!

دهشت الأميرة لطلبه وأجابته:

-ليس عندي حطب!

أخرج تي - جان عقدة الحطب من جيبه، وقال لها:

-ها هي قطعة حطب.

شدهت الأميرة، وفكرت ملياً ثم ألقت نظرة شاملة على المدعوين، وصرخت بأعلى صوتها:

-قذارة!

-خذي!

الكاهن المزيف

كان في قديم الزمان رجل لديه أفكار مبتكرة. كان كثير الحيل والخطط السيئة، ويسير من قرية لأخرى. شعر مرة أنه فقد مكره، وأنه اضطر إلى قضاء عدة أيام دون طعام. وصل إحدى الكنائس في منطقة كيبيك حيث كانت الحياة شاقة. سمع أن الكنيسة المجاورة تحتاج إلى كاهن ففكر بالقيام بهذه المهمة.

حصل على ثوب قديم لأحد الكهنة، وتوجه إلى الكنيسة المجاورة، وصرح أنه كاهن. دخل بيت كاهن الرعية الذي لم يدخله أي كاهن منذ وقت طويل فبدا كل شيء فيه مهجوراً. رتب الكاهن المزيف المكان وانتظر حتى يوم الأحد حيث قرع جرس الكنيسة.

احتج الناس، ولما أصبحت الكنيسة شبه ممتلئة، دخل الكنيسة وتقدم من المنبر بقصد وعظ الناس. قال لهم: "إخواني الأعزاء، نظراً لأنني تعب جداً فإننا سنتلو اليوم السبحة، ونترك القداس للأحد القادم حيث سأعرض عليكم أيضاً عظام أكبر قديسين عاشا على وجه الأرض. ثم استدار وترك المنبر،

وتلا السبحة، وكرر عبارة "ليكن الرب معكم". كان ذلك كل شيء فغادر الناس الكنيسة.

بدأ الكاهن في أثناء الأسبوع يبحث عن عظام أكبر قديسين على وجه الأرض. لندعه في بحثه ولنعد إلى سكان المنطقة الذين بدؤوا يتذمرون.

ذهب بعضهم إلى حد القول: "اسمعوا إذاً، إنه مجنون حقير، ويفتقد العقل السليم على الأقل؛ ولابد أنه سوقي قدم من بعيد، وجاء يكسب قوته عندنا كراهب. سوف نحتال عليه!".

اقترح آخرون على الرغم من ذلك الانتظار ورؤية ما سيقدمه من شيء مفيد يوم الأحد التالي. "إن رأينا أن طقوس يوم الأحد المقبل تنم عن عقل سليم فسوف نصغي إليه، وإن رأينا عكس ذلك فسوف نرميه خارجاً".

إن الأحداث تتوالى بسرعة في الحكاية! جاء يوم الأحد فصعد الراهب المنبر وألقى موعظة قصيرة ثم نزل وأقام قداساً، وتلا السبحة ثم ذهب يبحث عن العظام التي جمعها الأسبوع الفائت.

عاد الراهب، وألقى خطبة: "لدي هنا، أيها الأخوة الأعزاء، عظام أكبر قديسين وجدا على سطح الأرض". كان الراهب قد جمع عظام أرنب بري، وعرض عليهم قوائمه وتابع قائلاً: "إخواني الأعزاء، هذا هو القديس فلوبيه! لقد أكلتم لحمه وشربتم دمه". ثم وضع عظم الأرنب البري وعرض عليهم عظماً آخر: كان هذا العظم قائمة خروف. ثم قال: "إخواني الأعزاء، إنه القديس لينو. لقد أكلتم لحمه، وشربتم دمه، وصنعتم من صوفه جوارب، وقفازات، وكثيراً من صغار الكلاب!".

المزارع شبه المجنون الذي أصبح راهباً

يحكى أن مزارعاً ساذجاً بعض الشيء كان يقطن بعيداً عن المدينة، ويملك فدان ثيران يستخدمه في تنفيذ أعماله في المزرعة. وضع في أحد الأيام قمحاً في عربته، وقصد طحاناً ليطحن قمحه ويحصل على الطحين. ذهب

رجل إلى بيته في أثناء غيابه ليقابل زوجته. قدح الاثنان فكرهما في إيجاد وسيلة للتخلص من الزوج الشرعي.

-هل تعتقدين أنك قادرة على ذلك؟، سأل الضيف المرأة.

-آه، نعم! وسوف تساعدني اليوم في قطع بعض أشجار الصنوبر الصغيرة.

زرع الإثنان أشجار الصنوبر على حافة الطريق بدءاً من نقطة بعيدة عن المنزل، ثم على جانبي حاجز الدخول وبمحاذاة الممر والإسطبل، وأخيراً حول المنزل كله. أصبح الديكور بذلك جاهزاً ولم يبق سوى عودة المزارع.

حل المساء، وعاد المزارع مع ثيرانه. كانت الثيران حين وصولها المزرعة تريد العودة بأي ثمن عن طريق الحاجز لأنها تعلم أنها في بيتها؛ لكن المزارع لم يكن يفهم الأمر بهذه الطريقة، وكان يمنعها: كان يعتقد جازماً أنه ليس في بيته. نجحت الثيران مع ذلك في دخول الفناء من فرط ما شدت. خرجت المرأة في تلك اللحظة من المنزل فخاطبها بأعلى صوته:

-طاب يومك يا سيدتي، أعتقد أن ثيراني تعبت، وترفض الذهاب أبعد من ذلك، وقد دخلت رغماً عني أملاكك، فهل نستطيع أن نبقى في ضيافتك هذا المساء؟

-آه، نعم، طبعاً يا سيدي، انتظر إذاً هنا قليلاً، سوف أشعل القنديل وأقوم بمساعدتك.

دخلت المرأة المنزل، وأحضرت القنديل، لكن المزارع دخل الإسطبل مع ثيرانه وبدأ بربطها. عادت المرأة في الوقت المناسب لتضيء له المكان، لكنه لم يكترث بها إطلاقاً بسبب انشغاله بالاعتناء بثيرانه. دخلت الثيران الإسطبل، وذهبت إلى مكانها دهش المزارع لرؤيتها وقال في نفسه: "ولكن ماذا يعني ذلك، كل شيء يشبه منزلنا!". نهض ونظر إلى المرأة وهو يقول:

-سيدتي، إنك تشبهين زوجتي، ولكنني أدرك جيداً أنني لست هنا في

بيتي.

واعتنى المزارع بعدئذٍ بثيرانه ثم تركها وتوجه إلى المنزل. كان يرى أن كل شيء في الطريق التي تقوده إلى المنزل يشبه أملاكه، لكنه كان يستدرك على الفور ويكرر: "إنني أدرك جيداً أنه ليس منزلي". دخل المنزل، ونظر ثم قال متعجباً:

–قولي لي إذاً، هل تتعمدين ذلك؟ إن كل شيء يشبه منزلي، وعلى الرغم من ذلك، فإنني أدرك جيداً أنني لست في بيتي!".

قدمت المرأة وضيفها الطعام للمزارع بعد مجاملات أخرى. وقال لهما بعد الطعام إنه تعب جداًً ويريد أن يخلد إلى الراحة. صعدا به إلى غرفة غير غرفته. نزلت المرأة ثانية بعد أن نام، وقالت لضيفها:

–لدي هنا ثوب كاهن، سوف تتخلص في صباح الغد من زوجي، وسوف ترى أن الأمر لن يكون صعباً.

أعدت المرأة ثوب الكاهن ووضعته على الكرسي بجانب سريره. استيقظ المزارع في اليوم التالي، ونظر إلى ثيابه، وقال في نفسه: "كيف ذلك؟ لقد أصبحت اليوم كاهناً! هذا مؤكد، هذا هو الثوب. إنه ثوب كاهن! وها أنا إذاً كاهن!". وتبرج مثل كاهن ونزل بعد ذلك ليغتسل.

ألقت المرأة التحية عليه بأدب عندما رأته:

–طاب يومك، سيدي الكاهن.

–طاب يومك سيدتي.

–هل أمضيت ليلة سعيدة؟ هل نمت جيداً هنا؟

–آه، نعم، سيدتي، أشكرك كثيراً. لقد نمت جيداً.

–اقترب من الطاولة لأنني سأقدم لك وجبة الغداء!

جلس المزارع، وأخذ يتناول طعامه فطرحت عليه السؤال التقليدي التالي:

-هل قدمت من مكان بعيد؟ كنت تبدو متعباً جداً حين وصولك إلى هنا مساء أمس!

-أجل، لقد قدمت من مكان بعيد.

-هل تبحث عن مكان تعيش فيه؟

-نعم، أود لو أجد مكاناً أقيم فيه.

-لم يعد في الكنيسة المجاورة كاهن. لم لا تحاول أن تتدبر أمرك وتعمل كاهناً فيها؟

-إنها معلومة جيدة؛ سوف أذهب إلى هناك للحصول على معلومات أكثر دقة.

أكل المزارع، وغادر المنزل، ومشى حتى وصل الكنيسة المجاورة. دخل فوجدها في وضع جيد. قدم نفسه على أنه كاهن فقبلته السلطات الكنسية.

جرت تلك الأحداث في أواخر الأسبوع. دخل الكاهن الكنيسة رسمياً يوم الأحد فيما كان الناس ينتظرون بدء الطقوس. صعد إلى المنبر، أعد موعظة قصيرة تتحدث عن موضوع بسيط ثم أعلن:

-سوف أتلو السبحة فقط هذا الصباح. عودوا الأحد القادم، وسوف أقيم القداس كالعادة.

ثم نزل إلى "الخورس"[9] وأقام طقساً قصيراً، وتلا السبحة ثم خاطب الحاضرين قائلاً قبل أن يستدير ويختفي:

-اخوتي الأعزاء، هذا كل شيء!

تبادل الحاضرون الآراء: "أي نوع من المجانين هو؟ لا يبدو عليه الترهب

[9] *مكان جوقة المرتلين.*

أكثر مني!".

وقرروا أن يحتالوا عليه. قبل أحد المتطوعين في بداية الأسبوع أن يتظاهر بالموت فوضعه الآخرون في تابوت، ونقلوه إلى الكنيسة، وقالوا للكاهن الجديد:

-يقضي العرف هنا أن يسهر الكاهن في الكنيسة على المتوفى دون وجود أي شاهد.

-إن كان ذلك عرفاً فلا أستطيع الخروج عليه، أجاب الكاهن.

غادر الناس الكنيسة، وبقي الكاهن بمفرده مع المتوفى: ذهب إلى "الخورس" حيث وضع النعش. بدأ يشعل الشموع . لاحظ بعد أن انتهى من إشعالها أن غطاء النعش يرتفع. لم يعر الأمر أهمية. عاد إلى النعش وجثا بالقرب منه. ظن المتوفى المزعوم الذي يرقد في النعش أن الكاهن في الجانب الآخر. رفع حرف النعش فوجد نفسه وجهاً لوجه مع الكاهن. رآه الكاهن فنهض واثباً وفتح غطاء النعش. آه! كان المتوفى المزعوم متمدداً! لكن الكاهن رأى فأساً بجانبه. أمسك الفأس وضرب رأس المتوفى عدة ضربات ثم غادر الخورس ثم الكنيسة عبر الباب الرئيسي.

اجتمع الناس أملاً في رؤية الكاهن والمتوفى المزعوم. ظهر الكاهن بمفرده، وقال لهم:

-اخوتي الأعزاء، اسمعوا إذاً. حينما تحضرون لي ميتاً كي أسهر عليه، انتظروا حتى يموت لتوفروا علي مهمة قتله!

أقام الحضور أمام الأمر الواقع القداس الجنائزي بالقرب من جثة المتوفى، وحافظ الكاهن منذ ذلك اليوم على منصبه، بينما عدت إلى هنا لأقص عليكم هذه الأحداث.

❑❑❑

إنْترمِس Entremés

كهف سَلَمَنْقة Cueva de Salamanca

ميغيل دي ثربانتس[10] Miguel de Cervantés

■ ترجمة: علي إبراهيم أشقر.■

الإنترمس : ضرب من المسرح (الصغير) ذو طابع إسباني يتألف من فصل واحد قصير فكاهي ساخر، كان يُقدّم في القرن السابع عشر بين فصول المسرحية الرئيسة؛ لفهم الموضوع نفصّل:

كان المسرح في ذلك العصر يُقسم إلى مسرح البلاط، والمسرح الكنسي، ومسرح الشعب الذي كان يُعرض في الساحات والعرصات وسط أبنية متعدّدة. وكان النظّارة يجلسون على الكراسي، أو يركبون الدواب أو يحتلّون الشرفات؛ ولم يكن لهذا المسرح ستارة أمامية؛ فكانت الخشبة تُشغل أثناء الاستراحة بين الفصول بفرق تغنّي أو ترقص، أو تمثّل فصلاً صغيراً فكاهياً للترويح، يسمى (الإنترمس). وكان بعض النظارة

---

[10] ولد عام 1547 في مدينة قلعة هيناريس وتلقى علومه الأولية في مدريد ثم انخرط في سلك الجندية، وجرح في معركة ليبانتو البحرية جرحاً بليغاً في صدره ويده اليسرى أدى إلى شللها. ووقع في أسر البربر الجزائريين لما كان عائداً بحراً من إيطاليا. ومكث في الأسر خمسة أعوام ونصف العام. وبعد عودته إلى بلده عمل جابياً للضرائب متجولاً في أنحاء إسبانيا؛ وأودع السجن مرات عدة لخلل في حساباته المالية، ومرة أخرى للعثور على قتيل على باب داره. وتوفي في مدريد عام 1616. من مؤلفاته: الدون كيخوته ده لامنتشا.. والقصص المثالية ومسرح الإنترمس، وبرسيليس وسيخسموندا التي ظهرت بعد وفاته.

يحضر خاصة لمشاهدة هذا العرض الذي ينسجم ومستوياته الثقافية والفنّية، لأن المسرحية الأصلية كانت تكتب شعراً...

يُعدّ ثربانتس *أبرع من كتب في هذا المجال، وقد خلّف لنا ثمانية إنترمسات معروفة، ستة منها تحوي، على صغرها الشديد، كل عناصر الدراما من عرض وحبكة وحل.*

****

(يظهر بنكراثيو وليوناردا وكريستينا).

بنكراثيو : كفكفي هذي الدموع، يا سيدتي؛ وكفّي عن التأوه لأن أربعة أيام من الغياب ليست قروناً. فسوف أعود في اليوم الخامس كحدّ أقصى، إن أبقاني الله على قيد الحياة. لكني كنت أوثر أن أحنث بكلمتي على أن أعكر صفو حياتك، فأتخلى عن هذا السفر. لكن زواج أختي لا يمكن أن يتم إلا بحضوري.

ليوناردا : لا أريد يا زوجي وسيدي بنكراثيو، أن تبدو عديم الكياسة احتراماً لي. اذهب بالحفظ واليمن وأدِ واجباتك بدقة، وأنا سأكبس الجرح ملحاً، وأقضي وحدتي بأقل ما أستطيع من الهم. ولا أطلب منك غير العودة، ولا تتجاوز المدى الذي حددته. أمسكيني، يا كريستينا. لشدما ينقبض قلبي! (يغشى عليها).

كريستينا : أوه! بعداً للأعراس والأعياد! في الحقيقة، لو كنت مكانك، يا سيدي، لما ذهبت.

بنكراثيو : ادخلي، يا بنيتي، وهاتي كوباً من الماء لنرشه على وجهها. بل انتظري. سأسر كلمات في أذنها لها قوة تجعلها تفيق من الإغماء. (يبثها كلمات. وتسترد ليوناردا وعيها قائلة.).

ليوناردا : كفى! كان لا مفر لي من الإغماء. وما علي إلا أن أتجمل بالصبر. كلما أطلت مكوثك، يا حبيبي، أرجأت سروري. لا شك في أن رفيقك ليونسيو ينتظرك في العربة. سر برعاية الله الذي سيعيدك إلي سريعاً وسالماً كما أرغب.

بنكراثيو : إن كان يسرك، يا ملاكي، أن أبقى فلن أتحرك من هنا حتى يتحرك الصنم.

ليوناردا : لا،لا، يا عنوان راحتي. فسروري من سرورك الذي يتحقق الآن في السفر وليس في البقاء. وشرفك شرفي.

كريستينا : يا نعم الزواج!.. أقسم لو أن كل الزوجات أحببن أزواجهن كما تحب سيدتي ليوناردا زوجها لكان لهن شأن آخر.

ليوناردا : ادخلي، يا كريستينا، وهاتي معطفي؛ لأني أريد تشييع زوجي حتى يركب العربة.

بنكراثيو : لا، وحبي لك! عانقيني وظلي مكانك. كريستينا! احرصي على إدخال السرور على قلب سيدتك، أجلب لك حذاء يعجبك متى عدت.

كريستينا : اذهب، يا سيدي، ولا تهتم لسيدتي. لأني أفكر في إقناعها بتسلية تجعلها لا تشعر بالوحشة لافتقادك.

ليوناردا : ألأنا أتسلى؟ ما أبعدك عن الصواب؛ يا فتاة! بغياب من يبعث السرور في نفسي، لا أجد لذة ولا هناء، وإنما حزناً وآلاماً.

بنكراثيو : أصبحت لا أطيق هذه المعاناة. وداعاً، يا نور هاتين العينين اللتين لن تجدا شيئاً تلذان به إلى أن ترياك مرة أخرى. (يذهب).

ليوناردا : فلتضرب الصاعقة بيت آنا دياث! اذهب دون عودة ذهاب الدخان في السماء. فلن تفيدك هذه المرة شجاعتك ولا حذرك.

كريستينا : خشيت ألف مرة أن تعرقلي بمغالاتك رحيله، وتمنعي عنا سرورنا.

ليوناردا : ألن يأتي هذه الليلة من ننتظرهم؟

كريستينا : ولم لا ؟ سبق لي أن أنذرتهما. وهما على علم برحيله، حتى أنهما أرسلا إلينا هذا المساء مع كاتمة أسرارنا الغسالة قفة مصرورة بالثياب، وملأى بالهدايا وأصناف الطعام حتى تبدو سلة من

السلال التي يتصدق بها الملك على الفقراء يوم خميس الأسرار. غير أن السلة كانت سلة فصح: فيها شطائر ولحم وطعام لذيذ وفروجان رخصان، وكل صنف من فاكهة الموسم، وخاصة باطية فيها ربعية من الخمر ذي الرائحة النفاذة.

ليوناردا : خادم الكنيسة ريبونثِهْ حبة قلبي، تام الخلق جداً، وكان كذلك دائماً.

كريستينا : لكن أي شيء ينقص معلمي الحلاق فلذة كبدي وموسى كوابيسي التي يحلقها ويزيلها متى رأيته وكأني لم أعانِ منها؟

ليوناردا : أو تسلمت السلة؟

كريستينا : وضعتها في المطبخ وغطيتها بالمريلة تمويهاً.

(يقرع الطالب كاراتولا الباب، ثم يدخل دون أن ينتظر جواباً.).

ليوناردا : كريستينا ، انظري من الطارق.

الطالب : أنا، يا سيدتي، طالب فقير.

كريستينا : يبدو عليك جيداً أنك طالب وفقير. من ثيابك عرفناك طالباً. ومن وقاحتك علمناك فقيراً. حالة ولا أغرب! فلا نرى فقيراً ينتظر عند الباب حتى يؤتى بصدقة. وإنما يقتحم البيت حتى آخر زاوية فيه دون مراعاة لأحد نائماً أم لا.

الطالب : كنت أتوقع منك جواباً ألطف من جوابك هذا يا سيدتي لأني ما كنت أرغب في صدقة ولا أبحث عنها. وإنما عن إسطبل أو متبن أحتمي به من قسوة الطقس الذي يهدد الأرض، كما أرى، بويل شديد.

ليوناردا : ومن أين أنت؟

الطالب : أنا سلمنقي، يا سيدتي. أعني أني من سلمنقة. كنت ذاهباً إلى روما، وعمي الذي مات في الطريق، ونحن في قلب فرنسا. فعزمت على العودة إلى بلدي. فسرت وحيداً. وسلبني خدم روكه غيناره

ورفاقه في قطالونية. لأن روكه هذا كان غائباً ولو كان حاضراً لما سمح بأن يلحق بي ضرر. لأنه مهذب جداً وسهل الطبع، وهو فوق ذلك، محسن. وقادني الليل إلى هذه الأبواب الطاهرة. هكذا حكمت عليها، وفيها أطلب ملجأ.

ليوناردا : إذا شئتِ الصدق يا كريستينا، حرك في هذا الطالب مشاعر الحزن.

كريستينا : ومزق حشاي أنا أيضاً. فليبت هذه الليلة في البيت. فمن فائض القصر يطعم جيش. أعني أنه من فضلات السلة يمكنه أن يسد جوعه. وسوف يساعدني، فوق ذلك، على نتف الفروجين المرسلين إلينا في السلة.

ليوناردا : لكن، كيف تريدين يا كريستينا، أن ندخل البيت شاهداً على طيشنا؟

كريستينا : هيئته توحي بأنه يتكلم من قفاه كما يتكلم من فمه. تعال إلي يا صديق. أتعرف النتف؟...

الطالب : وكيف أعرف النتف؟ لا أعرف معنى للنتف إلا إذا كنت تعيرينني بأنني أصلع. ولا داعي لذلك. فأنا أقر بأني أعظم أصلع في الدنيا.

كريستينا : لا أقصد ذلك، يا عيني. وإنما لأعلم إن كنت تعرف نتف فروجين أو ثلاثة أزواج من الفراريج.

الطالب : عن ذلك أجيب، يا سيدتي، إنني بفضل من الله، مجاز من إحدى ثانويات سلمنقة.

ولا أقول....

ليوناردا : إذاً، من يشك في أنك لا تعرف نتف فراريج فقط، وإنما إوزّ وحبارى؟ وكيف قدرتك على حفظ السر؟ بقول آخر: أيغريك إفشاء كل ما تراه وتتخيله وتحس به؟

الطالب : علىهذا الشكل، تستطيعان أن تقتلا أمامي من الرجال أكثر مما يقتل من الخراف في المسلخ، فلن أفتح شفتي لأقول كلمة واحدة.

كريستينا : إذاً، أغلق فمك وخط لسانك بإبرة من طرفيه، وعض على أسنانك، وادخل معنا. ولسوف ترى أسراراً وتتعشى عجائب، وتستطيع أن تمهد لك في المتبن سريراً بالطول الذي تريده.

الطالب : سبع أقدام تفيض عني. فأنا لست طماعاً ولا مرفهاً.

(يظهر خادم الكنيسة ريبونثه والحلاق).

خادم الكنيسة : جزى الله خيراً، حوذيي عربات لذاتنا وأدلائها، وأنوار ظلماتنا، والإرادتين المشتركتين اللتين تصلحان أن تكونا قواعد مصنع غرام رغباتنا وأعمدته.

ليوناردا : هذا وحده يثير سأمي، يا ريبونثه. بحياتك تكلم بالطريقة العصرية حتى أفهمك، ولا تحلق إلى حيث لا أستطيع بلوغك.

الحلاق : أما أنا فأتكلم باستواء يفوق استواء نعل حذاء. فأسمي الخبز خمراً، والخمر خبزاً، أو كما جرت العادة.

خادم الكنيسة :نعم؛ وما أكبر الفرق بين خادم كنيسة يعرف النحو، وبين حلاق يؤمن بالخرافات!

كريستينا : ما أطلبه إلى حلاقي أن يعرف كثيراً من اللاتينية بعد أن قرأ آنطونيو نبريخا. وموضوع نقاشنا ليس العلم ولا كيفية الكلام. وكل امرئ يتكلّم على الأقل كما يعرف، إن لم يكن كما يجب. فلندخلْ ولنباشر العمل، فلدينا كثير منه.

الطالب : وكثير من النتف.

خادم الكنيسة : من هذا الرجل الطيب؟ أنا سأعطيه زوجاً من الريالات للعشاء والمبيت.وليذهب بحفظ الله.

الطالب : سيدي خادم الكنيسة، أرحّب بعطفك وصدقتك، وأشكرك عليهما، لكني أخرس، وفوق ذلك أصلع كما تشتهي هذه السيدة الخادمة

التي دعتني للطعام. وأقسم،... إني لن أغادر الليلةَ،هذا البيتَ،ولو أمرني كل من في الدنيا. فما ظنّك، يا سيد بسيء الحظ مثلي يرضى أن ينام في متبن؟.. أمّا الفراريج فلينتفْها من يشاء، وليأكلوها هم، ولتغصّ أجسامهم بها.

الحلاق : يبدو هذا قوّاداً وليس فقيراً. وهيئته تضاهي هيئة كل من في البيت.

كريستينا : لا أقول شيئاً حسناً حتى أرضى عن الهمّة والنشاط. ولندخلْ جميعاً ولننظّم كلّ ما ينبغي لنا عمله. فلينتفِ الفقير الدجاج وليسكتْ كما في القدّاس.

الطالب : أو كما في صلاة المساء.

خادم الكنيسة : هذا الطالب الفقيرأثار خوفي. وأراهن على أنه يعرف اللاتينية خيراً مني.

ليوناردا : من هنا هذا النشاط الذي يتمتّع به. لكن، لا تأسف، يا صديقي على عمل الإحسان. فلا يضيع مع الإحسان شيء.

(يذهبون جميعاً. ويظهر ليونسيو رفيق بنكراثيو، وبنكراثيو ذاته).

الرفيق : أدركت سريعاً أن الدولاب سيتعطل. وكل مؤجري العربات أخساء. ولو دار الدولاب قليلاً وتجاوزنا الغور لأصبحنا على بعد فرسخين من البلدة.

بنكراثيو : هذا لا يجديني شيئاً. يسرني أن أعود وأقضي هذه الليلة إلى جانب زوجي ليوناردا بدلاً من أن أقضيها في الخان. لأني ودعتها هذا المساء وهي على شفا الانهيار أسفاً على رحيلي.

الرفيق : ما أعظم هذه المرأة! لقد أحسنت إليك السماء بها، يا رفيقي! فاشكرها على ذلك.

بنكراثيو : وأنا أشكرها كما أستطيع وليس كما يجب. ليس لها عديل بين النساء. وهي مقر الشرف والحياء.

الرفيق : لـو لـم تكـن زوجـي غيـوراً، لكانـت منتهـى منـاي. سأسـلك هـذا الشـارع، لأنـه أقرب إلـى بيتـي. واسلك، أنت يـا رفيقـي تلك الشوارع تصل بيتك سريعاً. وسنلتقي مرة أخرى غداً. ولن نعدم عربة للسفر. وداعاً.

بنكراثيو : وداعاً!

(يذهبان كلاهما. يظهر مرة أخرى خادم الكنيسة والحلاّق حاملاً كل منهما غيتاراً؛ ثم ليوناردا وكريستينا والطالب. يظهر خادم الكنيسة وقد شمر قفطانه وشده عند الخصر. ويرقص على إيقاع غيتاره نفسه. وعند كل وثبة يردد هذه الكلمات).

خادم الكنيسة : ما أجمل ليلتنا!.. ما أحلى لقيانا! ما أطيب عشاءنا!.. ما أجمل حبنا!..

كريستينا : سـيدي خـادم الكنيسـة: الوقـت لـيس مناسـباً للـرقص. فلتـأمر بالعشاء وبالأشياء الأخر.واترك الرقص إلى فرصة أفضل.

خادم الكنيسة : ما أجمل ليلتنا!.. ما أحلى لقيانا! ما أطيب عشاءنا!.. ما أجمل حبنا!..

ليوناردا : : دعيه يا كريستينا. أنا مسرورة جداً بالفرجة على مهارته.

(يقرع بنكراثيو الباب ويقول:)

بنكراثيو : يا نـائمون: ألا تسمعون؟ مالكم أغلقتم الأبواب بـاكراً جداً! لاشك أن وراء ذلك حذر حبيبتي ليوناردا وحرصها.

ليوناردا : يا لتعاستي! هذا زوجي بنكراثيو: أعرفه من صوت دقاته: شـيء مـا طـرأ لـه جعلـه يعود. تجمعوا يـا سـادة فـي المفحمـة، أعنـي فـي المستودع حيث الفحم. اهرعي يا كريستينا وقوديهم إليه، بينما ألهي بنكراثيو ريثما تصلون.

الطالب : يالبشـاعة الليـل! ويـالمرارة اللقـاء! ويالسـوء العشـاء! ويـا لضـرر الحب!

كريستينا : يقينا ستكون حفلتنا هادئة! تعالوا جميعاً!

بنكراثيو : ماهذا؟ لم لا تفتحون يا لصوص؟..

خادم الكنيسة : أنا لا أريد أن يكون مصيري مصير هذين السيدين. فليختبئا هما حيث يشاءان. أما أنا فخذيني إلى المتبن. فإذا عثر علي فيه بدوت فقيراً وليس قواداً.

كريستينا : سيروا! سيتحطم البيت من الضرب على الباب.

خادم الكنيسة : روحي صعدت حتى صارت بين أسناني.

الحلّاق : أما روحي، فبين عقبي. *(يذهبون جميعاً وتطل ليوناردا من النافذة.)*.

ليوناردا : من هناك؟ من الطارق؟

بنكراثيو : هذا أنا زوجك، يا ليوناردا. افتحي! مضى علي نصف ساعة وقد حطمت الأبواب دقاً.

ليوناردا : أما الصوت فيخيل إلي أني أسمع صوت زوجي الحبيب. لكن صياح ديك قد يشبه صياح ديك آخر، ولست مطمئنة.

بنكراثيو : أوه! هذا حذر غير معهود من امرأة حكيمة. أنا، يا حياتي، زوجك بنكراثيو. افتحي وأنت في غاية الأمان.

ليوناردا : تعال هنا. ولسوف أتحقق منك الآن. ماذا صنعتُ لما رحل زوجي هذا المساء؟

بنكراثيو : تأوهتِ وبكيتِ، وفي النهاية أُغمي عليك.

ليوناردا : صدقت. ومع ذلك كله، قل لي: ما العلامة المميزة الموجودة على كتفي؟

بنكراثيو : على كتفك الأيسر شامة بحجم نصف ريال عليها ثلاث شعرات كأنها ثلاثة خيوط من ذهب.

ليوناردا : صدقت. لكن، ما اسم خادمة البيت؟

بنكراثيو : مالك يا غبية! لا تكوني مضجرة. اسمها كريستينا. ماذا تريدين أيضاً؟..

ليوناردا : كريستينيكا! كريستينيكا! إنه سيدك. افتحي الباب، يا بنت!

كريستينا : سأفعل يا سيدتي! أهلاً وسهلاً به. ماذا جرى يا سيدي؟.. ما الذي جعل عودتك سريعة؟..

ليوناردا : آي، يا حبي! قل لنا السبب. لأن خوفي من حدوث شيء لك، يكاد يقضي علي.

بنكراثيو : لم يكن شيء آخر غير تحطم الدولاب عند الغور. وقررنا، أنا ورفيقي أن نعود ولا نقضي الليل في العراء. وسنبحث غداً عن وسيلة تقلّنا فلدينا فسحة من الوقت. لكن، ما هذه الأصوات؟

(صوت الطالب من الداخل وكأنه قادم من بعد كبير).

الطالب افتحوا ، يا سادة، إني أختنق.

بنكراثيو أهذا الصوت في البيت، أم يأتي من الشارع؟

كريستينا فلأُقتلْ إن لم يكن صوت الطالب الفقير الذي حبسته في المتبن ليبيت هذه الليلة هنا.

بنكراثيو أطالب محتبس في بيتي وفي غيابي؟ هذا قبيح! في الحقيقة، يا سيدتي، لو لم أكن واثقاً بنزاهتك الكبيرة، لأثار فيّ هذا المحبوس شيئاً من الشك. لكن، اذهبي يا كريستينا وافتحي له. لا ريب في أن التبن انهار كله فوق رأسه.

كريستينا سمعاً وطاعة.

ليوناردا سيدي، إنه طالب فقير من سلمنقة. طلب أن نأويه هذه الليلة حباً بالله ولو في المتبن. وأنت تعلم أني لا أستطيع رفض شيء مما يطلب مني. فحبسناه هنا. فانظر إليه وانظر كيف هو حاله.

(تظهر كريستينا و الطالب الذي ملئت ذقنه وثيابه ورأسه تبناً).

الطالب لو لم أكن شديد الخوف، أو كنت أقل حذراً لكنت تجنبت خطر الاختناق في المتبن، ولتعشيت عشاء أفضل، ولنمت في سرير أهنأ وأقل خطراً.

بنكراثيو ومن ينبغي له يا صديق، أن يقدم لك عشاء أفضل وسريراً أهنأ؟

الطالب مَنْ؟ شطارتي. بيد أن الخوف من العدالة يجعلني مشلول اليدين.

بنكراثيو لا بد لشطارتك من أن تكون خطرة حتى تخشى العدالة.

الطالب تلقيت في كهف سلمنقة حيث ولدت، علماً لو سمحت لنفسي باستعماله دون خشية من محاكم التفتيش، لعلمت كيف أتعشى مرة بعد أخرى مما أكسبه. وربما لست بعيداً عن استعماله هذه المرة أيضاً بدافع الضرورة التي تُوجد لي عذراً. لكني لا أدري إن كانت هاتان السيدتان تكتمان السر كما كتمته.

بنكراثيو دعك منهما يا صديقي. بل اصنع ما تشاء. وسوف أرغمهما على السكوت. وإني في غاية الشوق لرؤية بعض من هذه الأشياء التي يقال إنها تُعلم في كهف سلمنقة.

الطالب ألا يرضيك يا سيدي، أن أخرج لك من هنا شيطانين بصورة رجلين يحملان على كتفيهما سلة ملأى باللحوم والأطعمة؟..

بنكراثيو أشياطين في بيتي وفي حضرتي؟

ليوناردا يا ربي! احمني مما لا أعرف أن أحمي نفسي منه.

كريستينا الشيطان تلبس صورة الطالب نفسه، أرجو من الله أن تنتهي هذه "الطبخة" على خير! أشعر بقلبي يرتجف داخل صدري.

بنكراثيو حسن! سأتسلى برؤية هذين الشيطانين حاملين سلة الطعام شرط أن يكونا دون خطر ولا خوف. وأحذرك مرة أخرى أن يكون شكلهما غير مفزع.

الطالب أقول إنهما سيظهران بصورة خادم الكنيسة وصديقه الحلاّق.

كريستينا لعلك تشير إلى خادم الكنيسة ريبونثه ومعلمي روكه الحلاّق. ما أتعسهما إذا تحولا إلى شيطانين! قل لي يا أخ: أو ينبغي لهذين الشيطانين أن يكونا معمدين؟

الطالب ما أحلى هذه الطرفة! وأين رأيت شياطين معمدة؟ ولم ينبغي للشياطين أن تعمد؟ لكني أميل إلى الظن بأن هذين معمدان فعلاً، لأن لكل قاعدة استثناء. تنحوا جانباً، وانظروا العجائب.

ليوناردا : *(إلى جانب.)*. آه منك، يا تعيس! الآن سيتصدع أمري، والآن سينكشف سوء فعلي! والآن سوف أموت.

كريستينا :*(إلى جانب.)*. تشجعي يا سيدتي. قلب شجاع يطيح بسوء الحظ.

الطالب أنتما أيها المسكينان اللذان وجدا ملجأ في مستودع الفحم، اخرجا وضعا على كتفيكما بسرعة ورفق سلة الطعام. لا تدفعا بي إلى الطلب إليكما بوسيلة أقسى. اخرجا! ماذا تنتظران؟ أقسم، إن رفضتما الخروج، فسوف تكون عاقبة خصامي وخيمة. لا بأس! أنا أعرف كيف أتصرف مع هذين الشيطانين البشريين. أريد أن أدخل عليهما وأنفرد بهما، وأأمرهما بصوت قوي يجعلهما يخرجان. لكن هذين الشيطانين من نوع تجدي معه النصيحة واللطف أكثر من الحث والإلحاح.

بنكراثيو أقول إذا نجح هذا الرجل فيما قال سيكون ذلك أحدث وأعجب ما رآه العالم.

ليوناردا سينجح. ومن يشك في ذلك؟ ولم ينبغي له أن يخدعنا؟

كريستينا أسمع أصواتاً في الداخل. أراهن أنه يجرهما جراً. وهاأنذا أراه عائداً بصحبة الشيطانين حاملين السلة.

ليوناردا يا الله!... ما أكبر الشبه بين حاملي السلة وبين خادم الكنيسة وحلاق الساحة!...

كريستينا انظري، يا سيدتي: إذا حضر الشيطان، فلا ينبغي لك أن تقولي يا الله!

خادم الكنيسة قولا ما تشاءان، لأننا مثل كلب الحداد الذي ينام على صوت المطارق، فلا يفزعه أو يقلق راحته شيء.

ليوناردا اقتربا كيما آكل شيئاً مما في السلة. ولا تنتقيا الرديء منه.

الطالب أنا سأتذوقه تذوقاً. وسوف أبدأ بالخمر. (يشرب.). ما أطيبه! أليس هو من خمر إسكيبياس، أيها السيدان؟..

خادم الكنيسة من خمور إسكيبياس هو... وأقسم...

الطالب حسبك الله! ولا تمضِ إلى الأمام. أنا مالي ولكل شيطان حلاف! يا شيطان، يا شيطان لم نأتِ هنا لارتكاب الخطيئة المميتة، بل لنقضي ساعة من اللهو والمتعة، ولنتعشى، ثم ننصرف بحفظ الله.

كريستينا أو ينبغي لهذين أن يتعشيا معنا؟..

بنكراثيو لكن الشياطين لا تأكل.

الحلّاق بلى! بعضها يأكل، لكن ليس كلها. ونحن من الذين يأكلون.

كريستينا آي، يا سادتي! فليظل هذان الشيطانان البائسان هنا. فقد جُلب العشاء. وسيكون من قلة الكياسة أن نبقيهما ميتين من الجوع؛ ويبدو عليهما أنهما شريفان جداً، ورجلا خير كبيران.

ليوناردا فليبقيا على الرحب والسعة! إذا كانا لا يخيفاننا، وإذا رضي زوجي بذلك.

بنكراثيو فليظلا! أريد أن أرى مالم أره قط..

الحلّاق جزاكم الله خيراً على إحسانكم، يا سادة.

كريستينا آي، ما أحسن تربيتهما! وما أشد تهذيبهما! لم يخطر في بالي أن تكون الشياطين مثل هذين، أو أن تصبح أصدقائي منذ الآن فصاعداً.

خادم الكنيسة اسمعوا، إذاً، لكي نتحاب بصدق. (يعزف الخادم ويغني. يرافقه الحلاّق بترديد البيت الأخير فقط.).

اسمعوا يا من تعرفون قليلاً
ما سوف أقوله بلسان فصيح
عما يحويه من الخيرات،

الحلاق كهف سلمنقة.

خادم الكنيسة اسمعوا ما كتبه عنه.

المجاز تودانكا
على جلد فرس
(يقال عنها إنها مهرة).
اقتطعه من الخاصرة
قرب الكفل،
رافعاً فوق السحب،

الحلاق كهف سلمنقة.

خادم الكنيسة فيه يدرس الأغنياء.

ومن لا يملكون شروى نقير.
وتصبح الذاكرة الضعيفة
فيه كاملة غنية.
ويجلس من يُعلمون فيه
على مقاعد من خشب قطراني
لأن هذه الأبهة يحتويها.

الحلاّق كهف سلمنقة.

خادم الكنيسة فيه يتثقف

عرب الانكا
وأغبى طالب
ينتزع العلم من أحضانه؛
ومن يتعلم فيه
يحطْ بكل شيء علماً.
يعيش، إذاً، قروناً طويلة

الحلاّق كهف سلمنقة..!

خادم الكنيسة وإذا كان من دعانا
حقاً من لورانكا
فليكن له فيها مئة ألف كرمة
من أعناب حمر وبيض.
وليُضرب من يشي به بالنبوت.
وهذا لا ينفع معه.

الحلاّق كهف سلمنقة.

كريستينا كفى! وهل الشياطين شعراء؟

الحلاّق بل كل الشعراء شياطين.

بنكراثيو إذا كانت الشياطين تعرف كل شيء، فقل لي يا سيد: أين نشأت هذه الأنواع من الرقص بدءاً من الثارا بندا، والثمبابالو، والإيوميبيسا، وانتهاء بهذا الرقص الجديد المشهور: الإسكارامان؟

الحلاّق أين؟ في الجحيم نشأت، وعنه صدرت.

بنكراثيو وهذا ما كنت أخمنه.

ليوناردا أميل في الواقع، إلى رقص الإسكارامان. لكني لا أجرؤ على رقصه حفاظا على شرفي وسمعتي.

خادم الكنيسة أستطيع أن أعلمكيه بأربع حركات كل يوم وخلال أسبوع تصبحين أشهر من يرقصه. أنا أعلم أنك لا تحتاجين إلا إلى القليل حتى تعرفيه.

الطالب كل شيء سيكون على ما يرام. فلندخل الآن للعشاء. وهذا هو المهم.

بنكراثيو فلندخل لأني أريد أن أتثبت إن كانت الشياطين تأكل أم لا إضافة إلى مئة ألف شيء آخر تُحكى عنها. واقسم بالله، لن أدعهما حتى يعلماني العلم أو العلوم التي تعلم في كهف سلمنقة.

❑❑❑

موزارت وساليري

"مسرحية شعرية قصيرة"*

في مشهدين

للشاعر الروسي: الكسندر بوشكين

■ ترجمة: عدنان جاموس ■

المشهد الأول

(غرفة)

ساليري : يقول الجميع: لاحقّ على الأرض.

ولكن الحق غير موجود في الأعالي أيضاً.

هذا واضح لي وضوح سلّم النغمات البسيط.

لقد وُلدت ومعي حبي للفن.

وعندما كنت طفلاً،

وكان الأرغن يصدح عالياً في كنسيتنا القديمة،

كنت أصغي وأستغرق في الإصغاء

ودموع لا إرادية ولذيذة تنهمر من عيني.

رفضتُ مبكراً اللهو العابث؛

ومقتتْ نفسي العلوم الغريبة عن الموسيقا،

فانصرفتُ عنها بعناد واستعلاء،

ونذرت ذاتي للموسيقا وحدها.

الخطوة الأولى صعبة،
والطريق الأولى مملة،
ولكني تغلبت على المشاق المبكرة،
وجعلت الحِرْفَة مرقاةً إلى الفن
وصنعت من نفسي حِرفياً: أكسبتُ
أناملي مرونة مطواعة صارمة،
وأكسبت أذني رهافة أمينة،
أَمَتُّ النغمات وشرَّحتُ الموسيقا كجثّة
وآمنت بِجَبْرِ الهارمونية.
وبعدئذٍ، عندما حذقت العلم، تجرأت
على التلذذ بالارتماء في أحضان الحلم الإبداعي.
شرعت أُبدع؛ ولكن بصمت، في الخفاء،
دون أن أجرؤ بعد على التفكير بالشهرة؛
لم يكن يندر أن أمكث في صومعتي الصامتة
يومين أو ثلاثة، ناسياً النوم والطعام،
متلذذاً بنشوة ودموع الإلهام،
ثم أحرق ما أبدعت ناظراً ببرود
كيف تشتعل أفكاري والنغمات التي خلقتها
وتختفي مع الدخان الرقيق المتلاشي.
ماذا أقول؟ عندما ظهر غلوك(1) العظيم
وكشف لنا عن أسرار جديدة
(أسرار عميقة آسرة)،
ألم أتخلَّ عن كل ما عرفته سابقاً
وعن كل ما عشقته وآمنت به بحرارة؟
ألم أَسِرْ خلفه باندفاع

ودون وجل، كمن كان تائهاً
فأرشده عابر سبيل إلى اتجاه آخر؟
وبجهد دؤوب متحفز
بلغت أخيراً في الفن الذي لا حدود له
درجة عالية. وابتسم المجد لي،
ووجدتُ في قلوب الناس
صدىً لإبداعاتي.
ذقت طعم السعادة، ورحت أتمتع
، مطمئناً، بعملي ونجاحي وشهرتي
وكذلك بأعمال ونجاحات أصدقائي،
رفاقي في الفن المدهش.
لا! لم أعرف الحسد قط
أوه، لا، لم أعرفه في أي وقت!
حتى عندما استطاع بيتشيني(2)
أن يأسر سمع الباريسيين النفورين،
وحتى عندما سمعت أول مرة
النغمات الأولى في ايفيجيني(3).
من باستطاعته أن يقول إن ساليري الأبيّ
كان في يوم ما حسوداً حقيراً،
أفعى يدوسها الناس وهي حية
فتقرض الرمل والتراب بتخاذل ووهن؟
لا أحد! أما الآن . أنا نفسي أقول .
الآن أنا حسود. شعور عميق بالحسد المضني ينهشني
أيتها السماء! أين العدل:
عندما تُمنح الموهبة المقدسة،

والعبقرية الخالدة، لا كمكافأة
على الحب المتوقد ونكران الذات
والكدّ الشاق، والمثابرة، والصلاة .
بل لتُثير رأس مجنون
ومتبطل عابث؟.. آه.. موزارت، موزارت!
(يدخل موزارت)

موزارت : إذاً قد رأيتني! وأنا كنت أريد
أن أتحفك بدعابة مفاجئة.

ساليري : أنت هنا! . منذ مدة طويلة؟

موزارت : للتو. كنت في طريقي إليك
حاملاً شيئاً ما لأعرضه عليك؛
ولكن بينما كنت أتجاوز الحانة
سمعت فجأة صوت كمان.. لا، يا صديقي ساليري!
أنت لم تسمع في حياتك شيئاً أكثر إضحاكاً...
عازف كمان أعمى في الحانة
كان يعزف Voi che sapete (4). أعجوبة.
لم أستطع صبراً، أحضرت لك العازف،
لأتحفك بفنه.
ادخل!
(يدخل شيخ أعمى يحمل كماناً)
اعزف لنا لحناً ما لموزارت
(يعزف الشيخ مقطعاً إفرادياً من دون جوان، موزارت يقهقه).

ساليري : ويمكنك الضحك؟

موزارت : آه يا ساليري!
أحقاً أنك لا تضحك أنت الآخر؟

ساليري : لا.
لا يضحكني أن يلوّث نقّاش رديء
ما دونا رفائيل،
لا يضحكني أن يشهِّر
مقلد مدّع حقير بأليجيري.(5)
اغرب، أيها العجوز.

موزارت : تمهل: هاك خذ
اشرب في صحتي.
(الشيخ يغادر)
أنت يا ساليري
منحرف المزاج الآن،
سآتيك في وقت آخر.

ساليري : ما الذي أحضرته لي؟

موزارت : لا، ليس مهماً؛ شيء تافه
منذ أيام أمضّني الأرق ليلاً
وراودتني فكرتان . ثلاث
واليوم دوّنتها، وأردت
أن أسمع رأيك؛ ولكنك الآن
مشغول عني.

ساليري : آه، موزارت، موزارت!
متى كنت مشغولاً عنك؟ اجلس؛
إنني أصغي.

موزارت : ***(خلف البيانو)***
تصور ... من؟ لنقل
إياي فرضاً، ولكن أصغر سنّاً بقليل،

عاشقاً، ولكن إلى حد، جالساً مع حسنائي
أو لنقل مع صديق، وليكن أنت،
مفعماً بالفرح... وفجأة يتراءى لي شبح الموت
ظلام مباغت، أو شيء مشابه
إيه، اسمع.
(يعزف)

ساليري : بهذا كنتَ قادماً إلي
واستطعت أن تتوقف قرب الحانة
وتستمع إلى العازف الأعمى! يا إلهي!
أنت، يا موزارت، لست جديراً بنفسك.

موزارت : ما رأيك، جيد؟

ساليري : أي عمق هذا!
أية جرأة وأي انسجام!
إنك يا موزارت إله، وأنت نفسك لا تعرف هذا؛
أما أنا فأعرف.

موزارت : أوه! حقاً؟ ربما...
ولكن ألوهيتي جائعة.

ساليري :اسمع.. تعال نتغد معاً
في حانة الأسد الذهبي.

موزارت : فليكن. بكل سرور. ولكن دعني أذهب إلى البيت
لأخبر زوجتي
كيلا تنتظرني للغداء.
(يغادر).

ساليري : إنني أنتظرك، إياك!
لا! لا أستطيع مقاومة مصيري

لقد اختارني القدر لإيقافه
وإلاّ سنهلك كلنا،
كل كهنة الموسيقا وخُدّامها
لا أنا وحدي مع مالي من شهرة مكبوتة.
ما الفائدة إذا بقي موزارت حياً،
وارتقى معارج سامقة جديدة؟
هل سيرفع الفن بهذا؟
الفن سيهبط ثانية عندما سيختفي:
فهو لن يترك لنا خليفة.
أية فائدة منه؟ جاء كملاك
حاملاً إلينا بضع أغان من الجنة
لكي يثير فينا رغبات مقصوصة الجناح
نحن أبناء التراب، ثم يطير مبتعداً!
إذاً، هيا طِرْ! والأفضل أن تبكّر.
هاهو السم، آخر هدايا ايزوراي،
أحمله معي منذ ثماني عشرة سنة،
وغالباً ما كانت الحياة تبدو لي منذ ذاك الوقت
جرحاً لا يُحْتَمل، وغالباً ما كنت أجلس
مع عدوي الخلي البال إلى مائدة واحدة،
دون أن أصغي ولو مرة إلى وسوسة المغوي
مع أنني لست جباناً
ومع أنني أشعر في أعماقي بالإهانة.
ومع أن حبي للحياة زهيد، كنت أتريث.
كم كان الظمأ إلى الموت يعذبني!
ولكن لماذا أموت؟ كنت أُمنّي النفس:

عسى أن تمنحني الحياة نعماً مفاجئة
عسى أن تزورني النشوة،
وليلةٌ مفعمة بالإبداع والوحي.
ربما يبدع هايدن(6) جديد
أعمالاً عظيمة . فأتمتع بها...
وعندما احتفلت في وليمة مع ضيف مقيت
خيّل إليَّ أنني يمكن أن أقع على عدو لدود
ويمكن أن تقع في نفسي إهانة شرسة من علياء متغطرسة
عندئذٍ لن تضيعي سدى يا هدية ايزورا
وكنتُ على حق! أخيراً وقعتُ
على عدوي، وجاء هايدن جديد
فملأ نفسي بنشوة طرب عجيب.
والآن حان الوقت! إيه يا هدية الحب الأثيرة.
انتقلي اليوم إلى كأس الصداقة.

****

المشهد الثاني

(غرفة خاصة في حانة .بيانو)
موزارت و ساليري جالسان إلى المائدة

ساليري : مالك اليوم مكتئباً؟

موزارت : أنا؟ لا!

ساليري : أنت، بالتأكيد، متكدر من أمر ما؟
الغداء جيد، النبيذ ممتاز،
وأنت صامت وعابس.
موزارت: في الحقيقة،
جُنّازي (7) يقلقني.

ساليري : ها!
أنت تؤلف جنّازاً؟ ومن مدة طويلة؟

موزارت : طويلة، نحو ثلاثة أسابيع.
إنه حادث غريب... ألم أخبرك؟

ساليري : لا.

موزارت : اسمع إذاً.
منذ نحو ثلاثة أسابيع وصلت البيت متأخراً
فأخبروني أن أحدهم سأل عني ،
ولا أدري، لماذا ظللت أفكر طوال الليل:
من عساه يكون؟
وماذا يريد مني؟ وفي اليوم التالي
مرّ ثانية ولم يجدني.
وفي اليوم الثالث بينما كنت ألعب على الأرض
مع ابني الصغير نادوني؛
فخرجت؛ وإذا برجل في حلة سوداء
ينحني لي باحترام ثم يوصيني
بتأليف جُنّاز ، ويتوارى. جلست على الفور
وشرعت أدوّن، ومنذ ذاك الوقت
لم يمر ذاك الشخص الأسود؛
وأنا فرِحٌ بهذا؛ إذ يؤسفني
أن أفارق عملي، مع أن الجناز
أصبح جاهزاً تماماً. ولكن مع ذلك فأنا...

ساليري : ماذا؟

موزارت : أخجل أن أعترف بهذا...

ساليري : بِمَ؟

موزارت : الشخص الأسود لا يدعني وشأني
يتعقبني ليلاً ونهاراً في كل مكان،
يلازمني كظلي، والآن بالذات
يخيل إلي أنه يجلس معنا
كأنه ثالثنا.

ساليري : إيه، كفى! ما هذا الخوف الصبياني؟
اطرد هذا الهاجس الفارغ. كان بومارشيه(8).
يقول لي: "اسمع يا أخي ساليري،
عندما تراودك أفكار سوداء
افتح زجاجة شمبانيا
أو أعد قراءة "زواج فيغارو".

موزارت : نعم!بومارشيه كان صديقك
وقد لحّنتَ له "تارار"(9).
إنه عمل رائع؛
فيه نغمة لا أنفك أرددها
ألا لا لا لا .... آه يا ساليري، أصحيح
أن بومارشيه سمّم شخصاً ما؟

ساليري : لا أعتقد: لم يكن من الجدية
بحيث يصلح للقيام بمثل هذا العمل.

موزارت : إنه عبقري
مثلي ومثلك، والعبقرية والشر
ضدّان لا يجتمعان. أليس كذلك؟

ساليري : هل تظن؟

(يلقي بالسم في كأس موزارت).

هيا، اشرب.

موزارت : في صحتك

أيها الصديق، نخب الحلف الصادق

الذي يربط بين موزارت و ساليري

ابنيّ الهارمونية.

(يشرب)

ساليري : مهلاً،

مهلاً، مهلاً! لقد شربتَ! بدوني؟

موزارت : *(يلقي بمنديل المائدة على الطاولة).*

كفى. شبعت.

(يسير نحو البيانو).

اسمع يا ساليري

الجنّاز الذي ألّفتُه.

(يعزف)

أتبكي؟

ساليري : للمرة الأولى أذرف مثل هذه الدموع: بألم وارتياح،

كما لو أنني قمت بواجب ثقيل

كما لو أن مشرط طبيب

بتر عضواً عليلاً من جسمي!

صديقي موزارت: لا تنظر إلى هذي الدموع

تابع، أسرع في ملء روحي بهذه الأنغام...

موزارت : متى سيحس الجميع بقوة الموسيقا مثلك!

ولكن لا: فالعالم عندئذ

لن يستطيع أن يستمر في الوجود؛

ولن يعود أحد يهتم بحاجات الحياة الدنيا.
وسينصرف الجميع إلى رحاب الفن الحر.
نحن النخبة قلة، نحن المحظوظين المتفرغين
الذين نزدري المنفعة الحقيرة،
نحن كهنة الرائع وحده.
أليس كذلك؟ ولكنني الآن متوعك
أشعر بضيق لا أدري سببه
سأذهب لأغفو.

ساليري : إلى اللقاء.
(وحده).
ستغفو طويلاً يا موزارت!
أحقاً أنني لست عبقرياً،
وأن العبقرية والشر ضدان لا يجتمعان؟
هذا غير صحيح:
وبوناروتي(10)؟ أم أنها خرافة.
من خرافات الدهماء الغبية الجاهلة.
وان مبدع الفاتيكان
لم يكن قاتلاً؟

****

حاشية:

(*) سجن الحسد الأسود الدنيء، وحرية العبقرية الإبداعية النبيلة، وإباء الفن الأصيل الذي لا يخضع لسلطان سوى سلطان الضمير الصارم والإلهام الصادق: هذا بعض ما كان يحرص الشاعر على تجسيده فنياً في عهد القيصر نيكولاي الأول الذي كان يسعى لفرض وصايته عليه وضمه إلى حاشيته في البلاط، حيث تحاك الدسائس وتنصب الأشراك لتصيّد أي طائر يغرد خارج السرب. ومسرحية "موزارت وساليري" هي إحدى "التراجيديات الصغيرة" التي كتبها شاعر روسيا الأكبر "الكسندر بوشكين". (1837.1799)، في ذاك الخريف الإبداعي الشهير الذي قضاه في قرية "بولدينو".

كان الشاعر قد وصل إلى القرية في الثالث من أيلول عام 1830، لتسوية بعض الأمور المعيشية. وكتب في أثناء ذلك بعض الأقاصيص والحكايات، وأنهى الفصل التاسع (الذي أصبح "الثامن" فيما بعد) من روايته الشعرية "يفغيني أونيغين". وعندما أراد العودة إلى موسكو فاجأه استشراء وباء الكوليرا في المنطقة، ومَنَعَه فَرْض الحجر الصحي من المغادرة، فاضطر إلى البقاء في "بولدينو" حتى نهاية تشرين الثاني، وفي تلك الأثناء أشرقت في أفق روحه شمس إلهام إبداعي نادرة. وبلغ مجموع ما كتبه في تلك المدة نحو خمسين عملاً من مختلف صنوف الأدب. ومن جملة هذه الأعمال ما سمي بـ"التراجيديات الصغيرة": (من 21 إلى 23 تشرين الأول كتب "الفارس البخيل" ومن 24 إلى 26 "موزارت وساليري" ومن 27 إلى 4 تشرين الثاني "الضيف الحجري" (أو "دون جوان"). ومن 5 إلى 6 "مأدبة في زمن الطاعون"). وقد استمد موضوع هذه المسرحية من شائعة كانت منتشرة آنذاك، تؤكد أن الموسيقار النمساوي العظيم موزارت (1756-1791). مات مسموماً، وأن الذي دس له السم هو صديقه الموسيقار الإيطالي "أنطونيو ساليري" (1750 -1825). الذي عاش في فيينا منذ عام 1766، وأصبح مدير المسرح الفييني. وكان من تلاميذه: بيتهوفن، وشوبيرت وليسْت. ويقال إن ساليري اعترف بجريمته وهو على فراش الموت.

* * *

■ **هوامش:**

(1)- كريستوفر غلوك: (1714-1787) موسيقار ألماني من أكبر مجددي فن الأوبرا في القرن الثامن عشر. عاش في فيينا وميلانو وباريس. وكان قريباً من مدرسة فيينا الكلاسيكية في الموسيقا.

(2). نيكولا بيتشيني: (1728-1800) موسيقار إيطالي ممثل مدرسة ميلانو الأوبرالية. عمل منذ عام 1776 إلى عام 1789 في باريس حيث حظيت أوبراته بالنجاح، مما أدى إلى ظهور حزبين في الموسيقا: أنصار "بيتشيني" المتمسك بالتقاليد، وأنصار "غلوك" المصلح المجدد.

(3). ايفيجيني: بطلة أوبرا "غلوك": إيفيجيني في أوليد"(1774).

(4)- Voi che sapete : مقطع "كيروبينو" الأحادي في الفصل الثالث من أوبرا موزارت "زواج فيغارو" التي أُخذت قصتها من مسرحية "بومارشيه"..

(5). اليجيري: الشاعر الإيطالي العظيم دانتي(1265-1321).

(6). فرانز هايدن: (1732-1809) موسيقار نمساوي وأحد مؤسسي مدرسة فيينا الكلاسيكية (مع موزارت وبيتهوفن). وقد تشكلت هذه المدرسة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، وشكلت قمة الإبداع الموسيقي الأوربي آنذاك، وكان لها أثر

حاسم في مسار تطور الموسيقا العالمية.

(7)ـ الجُنّاز (الكلمة مكتوبة في متن النص الأصلي باللاتينية Requiem) أحد أعظم الأعمال الموسيقية الكلاسيكية، وقد كتبه موزارت في صيف وخريف عام 1791 بناءً على طلب شخص مجهول. وقد تبين فيما بعد أن هذا الشخص هو مدير أعمال الكونت فالزيغ. وقد طلب من موزارت تأليف "الجناز" كي يدّعيه لنفسه.

(8). ببير بومارشيه (1732-1799) كاتب مسرحي فرنسي حظي بشهرة عالمية بعد كتابة الملهاتين المعروفتين "حلاق إشبيلية" (1775)، و"زواج فيغارو" . (1784) . اللتين تحولتا إلى أوبرتين من موسيقا "روسيني" (1816). وموزارت (1786).

(9). تارار : أوبرا لساليري من مسرحية لبومارشيه (1787).

(10). بوناروتي ميكيلانجيلو: النحات والرسام والمعمار والشاعر الإيطالي الشهير (1475-1564). يقال إنه عمل على إماتة "موديل حي" كي يرسم المسيح محتضراً على نحو أقرب إلى الطبيعة.

❑❑❑

قصيدتان

من سيموس هيني*

■ ترجمة: خالد حداد ■

1-عقوبة

أتحسس آثار النير
في مؤخر عنقها،
والريح
على جبهتها العارية.
تنفخ حلماتها
إلى حبات كهرمانية،
تهز النسق الضعيف
لأضلاعها
أرى جسدها الغارق
في المستنقع،

---

* سيموس هيني: شاعر ايرلندي ولد عام 1939 تميزت قصائده باستخدامات مجازية تتعلق بقضايا وطنه السياسية. حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1995. من كتبه: Death of a Naturalist-1966, Door into the Dark-1969, Wintering Out-1972, North-1975, Field Work-1979, The Haw Lantern-1987, Seeing Things-1991, The Spirit Level-1996.

الأثقال،
والقضبان والأغصان العائمة.
التي كانت تحتها قبلاً
شجيرة مكسوة باللحاء
جرى اقتلاعها
عظام من البلوط، برميل الدماغ
رأسها المحلوق
مثل بقايا الذرة السوداء،
عصابة عينيها ضماد ملوّث،
أنشطوتها حلقة
للاحتفاظ
بذكريات الحب.
أيتها الزانية الصغيرة،
قبل أن يعاقبوك
كنت شاحبة الشعر
ناقصة التغذية وكان
وجهك الأسود كالقار جميلاً.
يا كبش الفداء المسكينة،
أكاد أحبك
لكنني سأطرح، بالتأكيد،
حجارة الصمت.
فأنا المتلصص الماكر
على أمشاط رأسك

المكشوفة المعتمة،
وعضلاتك المتشابكة
وكل عظامك المعدودة:
أنا الذي وقف صامتاً
حين كانت أخواتك الخائنات،
اللواتي يُغشيهنّ القار،
يبكين عند الأسوار،
والذي قد يتآمر
في غضب حضاري
ومع ذلك يفهم الانتقام
القبلي الحميم الصحيح

2-ملكة المستنقع

أستلقي منتظرة
بين سطح المرج وجدار الأرض
بين طبقات مُرقّطة
وحجر زجاجي مسنن.
كان جسدي مُتلمَّساً
للمؤثرات الزاحفة:
شموس الفجر تسللت فوق رأسي
وبردت عند قدمي،
عبر أنسجتي وجلدي
نزّ الشتاء
استهلكني،

الجذور الجاهلة
استغرقت في التأمل وماتت
في منحدرات
البطن والتجويف،
أستلقي منتظرة
على قاع الحصى،
عقلي يُظلم
وعاء من البذور
يختمر تحت الأرض
يحلم بكهرمان بلطيقي.
ثمار عليق مسحوقة تحت أظافري،
المخزون الحيوي يتناقص
في حطام الحوض.
سلطتي تزداد نخراً،
الجواهر سقطت
في الجليد المتحلل
مثل رموز التاريخ.
كان وشاحي نهراً جليدياً أسود
نسيجاً متجعداً مصبوغاً
وخياطة فينيقية
تعفنت على الرُكام
الطري في ثديي.
عرفت برد الشتاء

مثل اندفاع الممر البحري
عند فخذيّ–
فرخ الطائر المبلل
القيد الجلدي الثقيل.
تستغرق جمجمتي في سبات
داخل عش شعري الرطب
الذي سرقوه.
تعرضت للحلاقة
والتعرية
بمسحاة جزّاز العشب
الذي سترني من جديد
وحشر الوادي الضيق برقة
بين الدعائم الحجرية
عند رأسي وقدمي.
حتى رشته زوجة نبيل.
جديلة شعري،
حبل ولادة لزج
اقتُطع من المستنقع
ونهضت من الظلام،
عظمة مقطعة، آنية من جمجمة،
خياطة بالية، مُروج،
ومضات صغيرة على الضفة.

❑❑❑

اللغة والسلطة

تأليف : نورمان فيركلو

■ تقديم : رشاد عبد القادر ■

الكتاب Language and Power
المؤلف Norman Fairclough
الناشر LONGMAN- London - NewYork

مِمَّا لا شك فيه أنّ اللغة باتت تشغل حيِّزاً له أثره العميق في الحياة الاجتماعية، وما تسعى إليه دراسةُ هذا الحيِّز هو تسليط الضوء على الكيفية التي تشتغل بها اللغة– سواء أكانت في حياتنا اليومية أم حياتنا المهنية– ومن ثمَّ، يكون بمقدورنا فهم القضايا ذات الاعتبارات الاجتماعية. وهي تعمل بصفةٍ خاصَّة على معاينة كيف أنَّ الأساليب التي نتواصل بها مكبَّلة ببنى وقوى المؤسسات الاجتماعية التي نعيش ضمنها ونقوم بوظيفتنا داخلها. كما ترمي إلى إظهار الكيفية التي يُحدِّد بها ذاك الاستخدام اللغوي المُعيّن، وبدرجات متفاوتة، هذه المؤسسات والأدوار التي نضطلع بها. فاللغة، كما ينظر إليها هذا الكتاب، ليست بنية مستقلة؛ مجرّد نظام من الجُمل، بل اللغة بوصفها خطاباً، وبكونها حدثاً؛ وعلى نحو مماثل، لا يتكّون المجتمع من فسيفساء أفرادٍ، يُنظر إليه في إطار بنية متراصفة، بل بوصفه تكويناً ديناميكياً من العلاقات والممارسات التي يُشكِّلها، إلى حدّ بعيد، الصراع على السلطة؛ فأصحاب المهن، مثلاً، لا ينتظمون في نقابات فحسب، بل في مؤسسات تتشكَّل أعرافها أيديولوجياً عبر تلك العلاقات ويتم تمييزها من خلال تلك الخطابات

المعيَّنة.

ولهذا الكتاب إسهامه النظري في فهمنا للُّغة والمجتمع، إذ يستكشف بخاصَّةٍ الكيفية التي يترابطان بها، إلاّ أنَّ هذا الإسهام يقوم على وصف الممارسة وتفسيرها، وبذلك يقدّم شرحاً لما يحدث على أرض الواقع. فالأُلفة بين النظرية والممارسة ليست وليدة الصُّدفة؛ بل تلعب دوراً حاسماً إذا ربطنا بين الأفعال الاجتماعية التي تكون مُعيَّنة وموضعيَّة وبين المؤسسات الاجتماعية التي تحدثها. ولإنجاز هذه العملية يتحمَّل المؤلِّف/ المؤلّفة ثلاثة أعباء: يتعلق الأول باللغة وعلم اللغة (اللسانيات)، والثاني بالمجتمع وعلم الاجتماع، أمَّا الثالث وهو أكثرها أهمية، فيتعلق بتلك المجموعات المهنية التي تشكِّل أفعالها الاجتماعية معطيات وحافزاً على وصفها وتفسيرها وشرحها.

ولتحقيق هذه المهمَّة يتَّبع الكتاب أسلوباً بحيث ينخرط القارئ فيما يقرؤه، أسلوباً يتحسَّس فيه المؤلِّف المشكلة (ما هو علم اللغة، ما هي الأبعاد الاجتماعية والمهنية للموضوع الذي يتناوله)، ويُعرِّفها (كيف يمكن تسليط الضوء عليها من خلال إجرائيَّات التحليل النقدي للخطاب)، ويطرح حلاً لها (ما الذي يمكننا القيام به بشأن القضية المطروحة بناء على التحليل الذي يكون بصدده). وممَّا لا جدال فيه أنَّ الخطوة الأخيرة هي أكثرها إشكاليَّة. فإذا تمّ تجاهلها سيجرَّد الكتاب من انخراطه في الفعل الاجتماعي ومن مبرِّر وجوده.

يبدأ نورمان فيركلو في كتابه بتحديد خصائص الدراسة النقدية للُّغة، مميّزاً إيّاها عن تلك التوجهات التي حاولت الربط بين اللغة والمجتمع داخل علم اللغة. ثمة نقطتان أساسيتان ينبغي الإشارة إليهما في هذا الإطار، الأولى: إنّ اللغة ممارسة اجتماعية وليست ظاهرة خارج المجتمع ليتمّ، بالتالي، ربطها عرضيّاً بالمجتمع، والثانية: إنّ اللغة خطابٌ أكثر من كونها نصّاً منجزاً، الأمر الذي يرغمنا على ألاّ نُدخل في اعتبارنا الأشياء التي تصنعها اللغة فقط؛ ذاك الناتج الذي نسمعه ونراه، بل أن نأخذ بعين الاعتبار شروط إنتاج النصوص وتفسيرها، أي باختصار: سيرورة التواصل التي لا يشكّل النص إلاّ جزءاً منها. ولهذا التشديد أهميته المركزية بالنسبة لعلم اللغة، فهو بمثابة علامة على انتقالٍ من مجرد الوصفيّ إلى التفسيريّ، علامة على انتقالٍ لتضمين المشاركين في السيرورة اللغوية، انتقال للمصالحة بين النفسيّ والاجتماعيّ مع ما يتعلق بالنصّ، الأمر الذي يغيّر على نحو جذريّ خريطة الدراسة

اللغوية المُتعارف عليها.

وكما لعمله أهميته في مجال علم اللغة، فإنّه لا يقلّ أهمية بالنسبة لعلم الاجتماع، فـ فيركلو يبني نظرية تظهر فيها الوشائج القائمة بين أنظمة الخطاب (بمصطلحات فوكو) وبين أنظمة المجتمع وهي تحدِّد بعضها بعضاً. فما أن تشرع باستكشاف الواحدة منها حتى تبدأ بشرح الأخرى. وتقوم مثل هذه السيرورة التفسيريّة بشكل ملائم وعلى نحو له أثره الشديد عبر تحليل التواصل في مؤسسات اجتماعية معيّنة، وبذلك يتمّ الربط بين التحليل الكلّي للمجتمع مع التحليل الموضعيّ المُحدَّد لتبادلات معينة. والآراء التي يقدِّمها هنا لها أهميتها الخاصة لطلبة النظرية الاجتماعية.فهي تربط الآراء التجريدية لـ بورديو وفوكو وهابرماس بحقائق الوقائع، كما تربط أعمال علماء اللغة النقديين في بريطانيا وأستراليا (فولر، كرِس، مارتين وآخرين) مع النظرية الاجتماعية السائدة في أوربا.

يُقدِّم فيركلو لقرَّائه حالات على ممارسة النظرية من بداية الكتاب حتى نهايته، مُختاراً نصوصاً أساسيّة للتحليل والاستقصاء، مقدِّماً بذلك تأويله وتفسيره الخاصَّين ممَّا يفسح المجال للقارئ الذي له تاريخ اجتماعي متباين أن يتصدّى لهما. وبكلمات مختصرة، يقدِّم فيركلو عملاً متميّزاً من خلال استخدام مبادئ الدراسة النقدية للُّغة التي يعلن عنها في مدخل كتابه.

ينبثق من هذا التحليل والاستقصاء مبدآن بارزان. يتعلّق أوّلهما بأولويَّة مواقع بحث معيّنة، وقد عرّفها غومبرز سابقاً في ظروف واضحة المعالم. فبناءً على وجهة النظر هذه، ليست مواقع البحث جميعها ذات قيمة وأهمية بارزتين متكافئتين للغويِّين المشتغلين في مجال النقد. وبدلاً من استنفاد التحليل على المكتشفات اللغوية (إذا استخدمنا عبارة جاكوب مِي) حيث يُنزع الفحوى الاجتماعي من النصوص، إذا جاز التعبير، ينبغي أن يتوجّه المستكشفون والمُفسِّرون بقدراتهم، إلى تلك النصوص التي تدلّ على لحظات حاسمة في الخطاب حيث يمكن للمشاركين فيه أن يقعوا، أثناء التَّواصل، تحت طائلة المخاطرة الاجتماعية، ويتحمَّلوا جريرة ثغرات التَّواصل. ثمة مناسبات عديدة يبرز فيها هذا الأمر: في المقابلات الطّبية، والقانونيّة، والتعليميّة، والرعاية الصحية، وفي حالات سوء التواصل القائمة بين الإثنيات حيث تكون فرص الحياة على المحك، وفي حالات المهاجرين طلباً للدراسة في مجتمع أجنبي، والأطفال في المدرسة.

يتعلّق المبدأ الثاني بعملية الاختيار من تراكيب اللغة وصيغها ذاتها. تُحدِّد الدراسة النقدية للُّغة مجالات لغوية معيّنة بكونها تملك حدّاً أعلى من المعنى الكامن لفهم السيرورة الاجتماعية، مُفضِّلة خيارات محدَّدة من كامل نسق الخصائص الموجودة للتحليل. يلّخص الفصلان الخامس والسادس بتأنٍّ هذه الخصائص ويُوضِّحان كيفية تطبيق مثل هذا التحليل التفسيريّ على النصوص المختارة. ولتمييز فيركلو بين قيم الخصائص التعبيرية للُّغة وخصائصها القائمة على الخبرة والعلاقات الاجتماعية، أهمية فائقة لمحلّلي الخطاب واللغويين بوجه عام، لا سيَّما أولئك الذين يتَّبعون تقاليد هاليدي. والأمر البارز هنا هو مناقشة التّناصّ، وعلى وجه التخصيص الكيفية التي يمكن النظر بها إلى اشتغال، إذا جاز التعبير، مفهوم الصراع الاجتماعي والصراع القائم على أساس العلاقات بين الأشخاص، في بنى الخطاب. وتُقدِّم لنا، في هذا الإطار، الدراسةُ الموسّعة لخطاب التاتشرية نموذجاً يُحتذى .

إذن، يكمن أحد الأدوار التي تضطلع بها دراسة اللغة، كما ذكرنا آنفاً، في طرح قضايا معيّنة في سياق الحاجة إلى التغيير الاجتماعي. ولا يفعل فيركلو هذا لكونه يَعْزُو إلى اللغة، على نحو ساذج، أنها السبب الأساس للاضطراب والجور الحاليين أو لكونه يعتقد، ربما بشيء من الرُومانتيكيّة، أنّ مزيداً من الوعي باللُّغة كفيل بخلق التوازن المنشود أو استرجاعه، بل يفعل هذا لأنَّه يؤمن بأن فهم النظام الاجتماعي يقوم، بطبيعة الحال وعلى نحو ملائم تماماً، على وعي ناقد لسلطة اللغة. ومن هنا، يتوجّه الفصل التاسع إلى هذا السؤال المركزي لا سيّما فيما يتعلق بتدريس اللغة في المدرسة. ثمّة اهتمام في الوقت الحاضر، في دول ونُظُم تعليمية عديدة، يكتنف الحاجة إلى كفاءة صريحة مُعزَّزة في امتلاك اللغة بين أطفال المدرسة من سائر الخلفيَّات الاجتماعية. والأمر اللافت للنظر أنّ الاهتمام يتركَّز بمعظمه حول مفهوم العجز والتقصير ويُعزى مثل هذا العجز في التعلّم غير الملائم من قبل التلاميذ، إلى النص. ثمّة اعتراضات بارزة على هذا التركيز وعلى العلاج الذي ينطوي عليه، ظهر بعضها داخل أستراليا؛ وما يظهره كتاب فيركلو بوضوح هو أنّ مثل هذا التعريف الضيِّق للعجز في التواصل بين التلاميذ من حيث علاقته بالنص، أمر غير محتمل، وأنّنا بحاجة إلى الربط بين دراسة الخطاب والتعليم لفهم المجتمع المعاصر، وكيما نعدّ الوعي النقدي للخطاب بوصفه أساس التحرُّر الاجتماعي.

مع أنّ كتاب فيركلو له جذوره العميقة في ما دُعيَ منذ صدوره، وعلى نحو

مثير للجدل، بـ الدراسة النقدية للخطاب، فإن كتاب اللغة والسلطة برهن على أنّه قد قدَّم لدائرة واسعة من طلاب علم اللغة، والدراسات اللغوية والتعليم المهنيّ، إطاراً ووسيلةً لاستكشاف التداخُلات بين اللغة والممارسات الاجتماعية المؤسَّسيَّة وفيما بين هذه، إذا أخذناها سويَّة، والبنى الاجتماعية والسياسية الأوسع. أمّا الأفكار الجديدة بالنسبة لطلاب علم اللغة فتكمن في نقده لبعض الافتراضات والتراكيب التي تقوم عليها الدراسات ذات الاتجاه السائد في علم اللغة الاجتماعي، وتحليل التحاور (المحادثة) والتّداوليّة، كما يبيّن حاجة هذه الفروع العلمية الفرعية إلى الانخراط في قضايا السلطة والسيطرة الاجتماعية والسياسية بطريقة ديناميكية وذات دراية تاريخية، وبوصفها جزءاً أساسيَّاً من سيرورة ربط المايكرو بالماكرو لإعادة التأكيد على المركز والجذر التقليديين الصارمين لهذه الفروع. وقد أثبتت صياغة فيركلو في كتابه هذا، فاعليتها وإنتاجيَّتها لطلاب الفروع المهنيَّة، وطلاب الحقوق، والطب، والرعاية الصحية، والعمل الاجتماعي، وتعليم القراءة والكتابة واللغة؛ إذ قدّمت للدارسين في مثل هذه الفروع– أولئك الذين تكون ممارساتهم المهنية، وعلى نحو جليّ، ممارسات تقوم على اللغة –وسيلةً لوصف الكيفيّة التي تتم بها ممارساتهم وتفسيرها وتأويلها وبالتالي اقتراح طريقة لتوضيح الأسس الأيديولوجية لغايات المهن ذاتها ومناهجها.

لكن، على الرغم من هذا الاهتمام الخصب من قبل الجمهور المتنوّع، وجزئياً بسببه، فإن مجال التحليل النقدي للخطاب وجاذبيته قد جعلتا منه، في نظر بعض المعلّقين والباحثين الذين يمارسونه، تحت طائلة التغشية النظرية. إذ يرى بعضهم أن ثمة حاجة مُلحَّة لإعادة الانخراط في المفاهيم المركزية للسلطة والمعرفة، وقبل كل شيء الأيديولوجيا، لكي نستفهم عن هذا "العالم الواقعي" للعلاقات الاجتماعية في الممارسات المؤسَّسيَّة التي يتمّ تمثيلها لغوياً، في حين يرى آخرون ضرورة إعادة دراسة حتميّة العلاقة بين الماكرو والمايكرو، ويرى البعض الآخر الحاجة إلى توسيع مجال التركيز لا لكي يتضمّن ما هو خطاب discoursed فقط، بل كي يشمل أيضاً غير الخطاب non discoursed ، أمّا بالنسبة لأولئك الذين يُعرِّفون الخطاب على أنه مقيَّدٌ أساساً بتنظيم المعاني، فيعتقدون بضرورة خلق التوازن بين ما يعدُّونَهُ الدراسة النقدية الواسعة للإنتاج مع دراسة نقدية للاستهلاك على قدم المساواة. أمّا على الصعيد المنهجي، فبالرَّغم من بعض الإنجازات البارزة الحديثة للتحليل النقدي للخطاب المنطوق في محيط مكان العمل والمقابلات المهنيَّة، هذا فضلاً عن

الإنجازات الواسعة في الحقول الأكثر طواعيةً ومرونة للنصوص المكتوبة، ثمة اهتمام عملي متواصل بالإمكانية العملية للبحث اللغوي النقدي بمعناه الوصفيّ والتأويليّ والتفسيريّ. هنالك مقدار هائل ممّا يدعى بـ "التحليل النقدي" الذي ينزع النصوص (إلكترونيةً كانت أم مكتوبةً) من شروط إنتاجها وتلقّيها في مواقع معينة، وهو يقوم نوعاً ما على أساس تحليل لغويّ ودلاليّ سطحيّين، الأمر الذي يؤدّي إلى قفزة كبيرة أكثر مما ينبغي في تحليل الماكرو. لقد حذّر فيركلو، عن حقٍّ، من هذا. ولا ينبغي لنا التقليل من شأن ما يطرحه منهج فيرث وهاليدي الذي يرتكز على تعدد حقول البحث، من أسئلة وصفيّة مهمّة مقترحاً بذلك، شأن فيركلو هنا، أنّ الخطاب ليس "مستوى" من مستويات التحليل كما هو الحال مع الفُونولوجيا، بل هو استكشاف للكيفية التي تشتغل بها "النصوص" على جميع المستويات داخل الممارسات الاجتماعية الثقافية. ومع الاعتراف بصعوبة البحث الاجتماعي القائم على الجهود المتضافرة، يكون تشديد فيركلو المتواصل على الحاجة إلى تحليل نقدي للخطاب لتأسيس منهج بحث قابل للحياة، أمراً تحذيريّاً ومدروساً فيه في الآن نفسه.

وما أرمي إليه فيما تقدّم، هو أنّ بحث فيركلو قد دشّن جادَّة غنيّة ومُحدِّدة للبحث اللغوي، كما طرح أيضاً برنامج عمل لتعليم اللغويين وممارساتهم، الأمران اللذان يتطلبان ربطاً وثيقاً بين المقدرة الوصفية، والالتزام بالقضايا الاجتماعية والاهتمامات الشخصية لأولئك الذين نقوم بعملية البحث الاجتماعي معهم، كما تتطلّب دراية بالممارسات المؤسَّسيَّة في سياق نظام اجتماعي ديناميكي متصارع وتأسيسٍ على أبحاث المنظرين الاجتماعيين الذين اشتغلوا بشكل أساسي وبطرق متباينة، على إنتاج ما هو اجتماعي عبر الخطاب. تحتاج الدراسة النقدية للخطاب، بادئ ذي بدء، إلى أن تبقى على تواصلٍ مع جمهورها. وربما يكون الفعل العملي والمقنع، وقبل كل شيء، المتضافر، هو من أكثر الأشياء التي تحتاجها هذه الدراسة؛ بحيث توسِّع في مجال البحث لتشمل تلك المواقع الجوهريّة التي أشار إليها غومبرز، وتتعرَّف عن كثب على أولئك الذين ترتبط الدراسة معهم، وأن تشرع في تحليل تفسيريّ لإنتاج التواصل وتلقّيه القائم على الخطاب وذاك الذي لا يقوم عليه، في اللحظات الحسّاسة في هذه المواقع. ولا يقوم مثل هذا الفعل على نسق مبادئ مسبقة، بل هو تطبيق عملي وربط مستمر بين النظرية والممارسة في سيرورة التعرّف على الذات بدون توقُّف. فما ينبغي لـ الدراسة النقدية للخطاب أن تفعله، هو أن تتحدّى

الطاقات، التقنيـة والمفهوماتيّـة، للغـويِّين ومُحللـيَّ الخطـاب كـي تتحسَّـس التبـاين والاختلاف على مستويات متعددة طالما أنّ الحدود بين الخطابات تتغيّر باستمرار مع التغيُّر الاجتماعي؛ وفي تشديدها على شروط تلقي النصوص تُجبر السيرورات المعرفية على الانخراط في التحليل المبني اجتماعياً ونقديّاً، وأن تدرك الروتين المنظّم الذي يتحكَّم بعملية التلقيّ هذه، وتتوجَّه إلى تاريخية الحدث الخطابي وإلى أركيولوجيا المعرفة والممارسة، وتفضَّل على نحو فاصل الخبرات الحياتية لأولئك الذين تتعاون معهم بوصفهم مصدراً للمعطيات وبالتالي ترمِّم جزئياً اختلالات التَّوازن المتأصِّلة بين أولئك الذين يقومون بعملية البحث وأولئك الذي يُجرى عليهم البحث عبر دراسة ممارساتهم.

سيجد قُرَّاء اللغة والسلطة ثيمات أخرى وجدت طريقها فيما بعد إلى كتابات فيركلو الأخرى، كالعلاقة بين دراسة الخطاب والتغيير الاجتماعي الثقافي في اقتصاديات السوق ما بعد الصناعي، الأمر الذي تناوله في كتابه الخطاب والتغيير الاجتماعي، وكذلك الأهمية التي أسبغها دائماً على تحليل نسيج النصوص حين القيام بالبحث الاجتماعي، اللغة والسلطة، اللغة هي السلطة؛ هذه هي ثيمات كتاب فيركلو. حاولت فيما تقدّم عرض بعض ممَّا أثاره الكتاب فحسب بعد صدوره.

❑❑❑

جائزة الشارقة للإبداع العربي- الإصدار الأول

الـدورة الخامســـة 2001-2002

انطلاقاً من توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وانسجاماً مع جهود سموه في دعم الموهوبين من الكتّاب والكاتبات في دولة الإمارات وفي أنحاء الوطن العربي الكبير، يسر دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة أن تعلن عن المسابقة الخامسة لجائزة الشارقة للإبداع العربي- الإصدار الأول، والتي تخص المخطوطات المعدة للإصدار الأول للكاتب أو الكاتبة، ولم يسبق نشرها في كتاب، وذلك في المجالات الآتية:

1-القصة القصيرة (مجموعة).

2-الشعر الفصيح (مجموعة).

3-الرواية.

4-المسرحية.

5-أدب الأطفال، وتخصص هذه الدورة للشعر الموجه للطفل مع مراعاة تحديد الفئة العمرية التي يتوجه إليها العمل.

6-النقد، ويخصص هذا العام لجماليات القصة القصيرة.

*شروط وأحكام المشاركة:

المشاركات في المسابقة مفتوحة للجنسين من دولة الإمارات العربية المتحدة ومن البلدان العربية الأخرى وفق الشروط التالية:

1- ألا يتجاوز عمر المتسابق أربعين عاماً، على أن يرفق المتسابق صورة من جواز

سفره أو شهادة ميلاده أو أي وثيقة رسمية أخرى تفيد بتاريخ ميلاده، ولن تقبل أي مشاركات لا يلتزم أصحابها بذلك.

2- أن يكون المخطوط المقدم للمسابقة معداً للنشر لأول مرة ولم يسبق أن طبع في كتاب.

3- يشترط في المادة المقدمة ألا تكون قد فازت في مسابقة مشابهة، أو قدمت لنيل درجة جامعية، وألا يكون قد سبق نشر ما يزيد عن نصفها في الصحف والدوريات.

4- أن تكون هذه المادة هي العمل الأول الذي ينوي مؤلفه نشره في المجال المتقدم للمسابقة فيه.

5- أن تكون باللغة العربية الفصحى.

6- ترسل ثلاث نسخ أصلية مطبوعة مع قرص الكمبيوتر المنسوخ عليه العمل، ومشفوعة بسيرة ذاتية، وصورة عن جواز السفر، وصورتين شخصيتين، ويراعى عدم كتابة اسم المشارك أو الإشارة إليه على العمل المطبوع.

7- لا يمكن الاشتراك بالنصوص إلا في فرع واحد من فروع المسابقة.

8- لا تلتزم الدائرة بإعادة النصوص فازت أم لم تفز.

9- تستبعد الأعمال غير المستوفية لأي من شروط المسابقة.

10- يغلق باب قبول المشاركات في 31 أكتوبر (تشرين الأول) 2001م.

11- تعلن النتائج في شهر فبراير 2002، وتوزع الجوائز إبان ورشة الإبداع في أبريل 2002م.

12- يتم دعوة الفائز أو الفائزة بالمركز الأول في كل حقل، لحضور مراسم توزيع الجوائز، والمشاركة بورشة إبداعية علمية، على نفقة الجهة المنظمة.

13- تتكفل دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة بطباعة جميع الأعمال الفائزة بمراكز الجائزة على نفقتها، وتحتفظ لنفسها بحقوق الطبعة الأولى من هذه الأعمال، كما تحتفظ بحقها في نشر بعض النصوص المنوه عنها إما على شكل كتب أو في أعداد مجلة "الرافد" الثقافية الشهرية الصادرة عن الدائرة.

*آلية التحكيم:

- بعد التأكد من استيفاء النصوص للشروط المنصوص عليها في هذا الإعلان، تعهد أمانة الجائزة إلى لجنة من المختصين في كل حقل من حقول المسابقة لإجراء فرز أول للنصوص، لحصر مالا يزيد عن خمسين نصاً في كل حقل جديرة بالتسابق على الفوز.
- تعهد النصوص المفروزة إلى اثنين من المحكمين لاختيار النصوص الفائزة بالمراكز الثلاثة الأولى وفق معايير نقدية متفق عليها، وفي حال تعذر اتفاقهما على تحديد هذه النصوص، تحال النصوص التي اختارها كل منهما إلى محكم مرجح لاختيار ثلاثة نصوص فائزة من بينها، ويكون قراره نهائياً.
- تعلن لجان التحكيم اختيارها للنصوص الفائزة، وتوفر للفائزين ملاحظات على نصوصهم، إن وجدت، لتعديل ما يلزم قبل طباعة هذه النصوص.

*الجوائز:

1-خمسة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الأول.

2-ثلاثة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثاني.

3-ألفا دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثالث.

ترسل المشاركات إلى أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي

ص. ب 5119 الشارقة- دولة الإمارات العربية المتحدة

للاستفسار والاستعلام:

هاتف: 009716 ـ 5541116

فاكس: 009716 ـ 5362126

❑❑❑

دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة

جائزة الشارقة للإبداع العربي – الإصدار الأول

الدورة الخامسة ٢٠٠١/٢٠٠٢

استمارة مشاركة

مجال المشاركة في الجائزة :

القصة القصيرة ☐	الرواية ☐
المسرح ☐	الشعر ☐
النقد ☐	أدب الطفل ☐

عنوان العمل المشارك به : ....

الاسم : .... الكنية : ....

مواليد : .... الجنس : ....

مدينة : .... محافظة : .... دولة : ....

المؤهل العلمي : ....

العمل الحالي : ....

العنوان البريدي الدائم : ....

العنوان البريدي الحالي : ....

رقم جواز السفر : .... مكان وتاريخ الإصدار : ....

رقم الحساب المصرفي : ....

رقم الهاتف الحالي : .... رقم الفاكس : ....

المرفقات الضرورية:

١- صورة عن جواز السفر أو إثبات هوية .

٢- قرص الكمبيوتر المسجل عليه العمل .

٣- سيرة ذاتية أدبية .

٤- صورتين شخصيتين .

ترسل المشاركات باسم أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي .

دولة الإمارات العربيه المتحده – الشارقة – ص.ب. ٥١١٦٩ – ■ ٥٥٤١١١٦ / ف : ٥٣٦٢١٢٦

البعد ووجهة النظر*
- محاولة تصنيف

تأليف : وايــن بـــــوث

■ ترجمة:د.غسان السيد ■

إن النقاد الذين هم أول من أخضع مفهوم وجهة النظر لاهتمام الجمهور، لم يفترضوا أيضاً أنه سيكون أقل تأثيراً من المفهومات الأخرى التي تحدث عنها مَنْ يتحدث عن التخييل. عندما أشاد بيرسي لوبوك باستخدام هنري جيمس (للوعي المركزي) كوسيلة للتقديم1-، وصرح لنا بأن (المشكلة المعقدة للمنهج في الصناعة الروائية) تهيمن عليها (علاقة السارد بالسرد) فإنه كان يستطيع التنبؤ بأن عدداً من النقاد مثل فورستر سيعارضه. ولكنه لم يكن يتوقع، بالنسبة إلى المؤلف أو إلى الناقد، أن يكون أنصاره قليلين إلى هذا الحد (لم تكن تكفي أربعون عاماً من البحث حول وجهة النظر)، لأن على هؤلاء الأنصار أن يقرروا إذا كانت مثل هذه التقنية في عمل خاص قادرة على توليد هذا الأثر. قُدّمت لنا تصنيفات ووصوفات نتساءل لماذا الاهتمام بتقديمها. إن المؤلف الذي أحصى تكرار الضمير الشخصي (أنا) في كل رواية من روايات جان أوستان يمكن أن يبدو أكثر عبثية من العلماء العديدين الذين تتبعوا أدق التفصيلات في السرد بضمير المتكلم، وبضمير المفرد الغائب، أو الحوار الداخلي من ديكنز إلى جويس، أو من جيمس إلى روب غرييه. ولكنه لم يعد غريباً عن الحكم الأدبي. مما لا شك فيه أن وصف الأحداث بالتفصيل يقدم فائدة؛ ولكن هذا يمثل مرحلة تمهيدية بالقياس إلى ما يمكن أن يساعدنا في تفسير نجاح أعمال فردية أو فشلها. ومن جهة أخرى، إن الجهود التي بذلناها لم تؤتِ ثمارها بصورة جيدة، لأن المبادئ التي صغناها لم تكن صالحة في الحالات كلها. إن

** ظهر هذا البحث، في الأصل، في (دراسات في النقد)، الجزء الحادي عشر، (1961)؛ ظهرت النسخة الفرنسية في مجلة "الشعرية" العدد /4/، 1970.*

إحصاء عدد المرات التي يظهر فيها ضمير (أنا)، لا يقول لنا شيئاً عن عدد المرات التي كان يجب أن يظهر فيها –صياغة أوامر مجردة لكي تُظهر أكثر مما نحكي، ولكن تكون تفسيرات المؤلف قليلة، ويكون العرض والانسجام الواقعي أكثر، مع التخفيف من الانقطاعات التعسفية التي تذكّر القارئ باستمرار أنه يقرأ كتاباً –هذا كله يوهمنا باكتشاف معايير، في حين أننا، في الواقع، لم نكتشف شيئاً. مما لاشك فيه أنه صحيح أن الابتعاد عن بعض أشكال الحكاية يؤدي إلى نتائج أفضل، ومع ذلك نقوم في أكثر الأوقات بإصدار الأوامر التي تغطي الرواية بكاملها: إننا نجهل ما كان يعرفه جيمس نفسه: وأن هناك "خمسة ملايين طريقة لرواية قصة واحدة"، بحسب الأهداف التي نسعى إليها. لقد حاول كثيرون مثل جيمس التحديد مسبقاً لدرجة الواقعية، والسخرية، والموضوعية، أو (البعد الجمالي) التي يجب أن تشهد عليها أعمالهم، ولكن هناك اليوم بعض الأصوات المعارضة والتي تتزايد شيئاً فشيئاً، وربما يكون الصوت الأبرز هو صوت كاتلين تيلوتسون، في المحاضرة الافتتاحية في جامعة لندن: الحكاية والراوي. على الرغم من كل شيء، تؤكد بعض الإشارات الكثيرة على تفوق العرض على السرد البسيط: ونجد هذه الإشارات في المجلات العلمية، وفي المجلات الأدبية، والصحافة الأسبوعية، وآخر كتاب درس طريقة قراءة الرواية، وعلى الأغلفة الخارجية للكتب.

"المؤلف لا يحكي بصورة مباشرة، والقارئ هو الذي يكتشف كل شيء بنفسه. بالاعتماد على الكلمات، والحركات، وأفعال الشخصيات"، هذا ما يقوله لنا غلاف (المكتبة الحديثة) بخصوص (القصص التسع) لسالينجر. صحيح أن هذا تقريظ، وأن سالينجر سيخطئ إذا ترك نفسه يفاجئنا ويروي الأحداث لنا مباشرة.

إن خيارات الروائي غير محدودة عملياً، والحكم على فاعليتها يوقعنا في نوع من المحاكمة العقلية التي كان أرسطو قد استخدمها في كتابه (فن الشعر): إذا أريدت نتيجة معينة، تكون وجهة نظر ما جيدة، وتكون أخرى سيئة. إننا متفقون جميعاً على أن وجهة النظر، هي بمعنى من المعاني، قضية تقنية، ووسيلة للوصول إلى غايات أكثر سمواً. أو نؤكد أن التقنية هي الوسيلة التي يمتلكها المبدع للكشف عن غايته الخاصة، أو أنها الوسيلة التي يمتلكها للتأثير في الجمهور: لا يمكن الحكم على التقنية إلا بالمقارنة مع المفهومات الأكثر عمومية للمعنى وللأثر اللذين تسعى إلى خدمتهما. على الرغم من أننا أحياناً نخون قناعاتنا، فإن أكثرنا مقتنعون

بأننا لا نمتلك الحق في فرض معايير مجردة على المبدع، مستخلصة من أعمال أخرى.

وحتى عندما نقرر إعطاء أحكامنا شكلاً افتراضياً (إذا... عند)، فإننا نبقى نواجه تنوعاً مفرطاً في الخيارات. إن إحدى أهم مميزات نقدنا اللامبالاة التي يسمح من خلالها باختزال هذا التنوع، إلى أصناف بسيطة، يظهر فقرها عندما ننظر إلى أي رواية. لقد كان بإمكان النقاد في حقبة معينة استخدام عدد كبير من المصطلحات المتعلقة بالأثر: مصطلحات مثل التراجيديا، الكوميديا، التراجي–كوميديا، الملاحم، المسرحية الهزلية، القصيدة الهجائية، قصيدة الرثاء، وهكذا إلى آخره.

على الرغم من الاستخدام الصارم جداً للأجناس الكلاسيكية الجديدة، فإنها قدمت إطاراً مرجعياً يسمح للناقد والمبدع في التواصل: "إذا كان الأثر الذي تسعى إليه هو ما كان لدينا الحق في انتظاره تحت مفهوم التراجيديا، فإن تقنيتك ليست مناسبة".

يقول لنا دريدن في عمله (دراسة في الشعر الدراماتيكي)، إذا كان ما تشتغل عليه هو مجرد كوميديا خالصة، فإنه يوجد بعض القوانين التي يمكن الاستناد إليها، يمكن أن تكون هذه القوانين صعبة التطبيق، وتتطلب إيضاحات صعبة، وبحاجة إلى عبقرية لجعلها فعّالة، ولكنها يمكن أن تساعد الفنان أو الناقد لأنها ترتكز إلى اتفاق عام حول أثر أدبي معروف.

استُبدلت المميزات السابقة غالباً بنقد يقوم على مواصفات مطلوبة في الأعمال كلها، يقال عن جميع الروايات إنها تسعى إلى درجة مشتركة من الكثافة الواقعية، ويُناقش الغموض والسخرية كجماليتين لا تنتهيان، علينا دائماً استخدام وجهة نظر منسجمة، لكي لا يُفسد الوهم الواقعي، الخ. إذا استخدمت الوسائل التقنية لغايات بسيطة إلى هذا الحد، فلن يكون مدهشاً كثيراً أن تكون هذه الوسائل نفسها مبسطة. مع ذلك نعرف جميعاً أن اتصالنا بالأعمال المتفردة أكثر تعقيداً مما يوحي به علم مصطلح بسيط.

لا يمكن للاعتراضات على فعل الحكي أن ترضي أي قارئ لتوم جونز، والجشِع، وضوء آب أويوليس. (إن الإعلان الذي يقول إن المؤلف لا يتوجه مباشرة إلينا، في آخر كتاب من كتبه، هو أسطورة من أكثر الأساطير رسوخاً في النقد الحديث).

تناقض هذه الاعتراضات بوضوح التجربة التي خرجنا بها من أفضل اثنتي عشرة رواية خلال هذه السنوات الخمس عشرة الأخيرة التي، مثل الرواية التي نشرت بعد وفاة جويس كاري (الأسير والحر)، جعلتنا نكتشف كم في فعل الحكي من إثارة. إننا نعرف جميعاً أن الحضور المكثّف للمؤلف هو نوع من الشعرية المضادة (مضاد الشعرية) مثلما يقول أرسطو.

ولكن ما درجة هذا الحضور؟ وهل هناك قاعدة مجردة يمكن تطبيقها على الرواية، وتكون غير موجودة في متطلبات الأعمال والأجناس الخاصة؟ إن اتصالنا بروايات عظيمة يجعلنا نقول لا.

إن القسم الأكبر من الروايات، والقسم الأكبر من المسرحيات لا يمكنه أن يكون مجرد عرض، يصاغ بصورة كاملة وكأنه يجري في لحظة محددة. هناك دائماً ما يسميه دريدن (العلاقات) لمسرودات مختصرة للحدث الذي يتموضع "خارج المشهد".

توجد محاولة عبثية لتجاهل هذا الأمر المزعج: "بعض عناصر الحدث تصلح أكثر للعرض، وبعضها الآخر يصلح أكثر للحكي". ولكن من الذي يحكي؟ ومتى؟ وفي أي تفصيلات؟ على المسرحي أن يقرر، وسيستند قراره كثيراً إلى المتطلبات الخاصة للعمل في طور التنفيذ. حالة الروائي مختلفة، لأنه يمتلك عدداً كبيراً من الخيارات. إنه يستطيع أن يُنطق جميع الأصوات التي يمتلكها المسرحي، ويمكنه أن يختار بعض أشكال السرد التي لا تتكيف بسهولة مع المسرح.

من سوء الحظ أن مصطلحنا غير مناسب لوصف الأصوات المتعددة للمؤلف. إذا سمينا ثلاثة أو أربعة رواة كبار ولنقل سيدهاميت بينينجيلي عند سرفانتس، وتريسترام شاندي، ومؤلف (ميدل مارش، وستريذر) في (السفراء) (مع المؤلف المختفي الذي يجعل من وعي الشخصية مرآة للأحداث)، فإننا سنفهم الأمور من جديد: إن وصف هذه الأصوات بتعبيرات تقليدية للجنس "بضمير المتكلم" و "كلي المعرفة" لا يطلعنا كثيراً على طريقة اختلاف هذه الأصوات بعضها عن بعض. ثم إن هذا الوصف لا يقدم لنا أسباباً كثيرة لتأثيراتها، لأن أصواتاً أخرى ليس لها أي تأثير على الرغم من وصفها بالتعبيرات نفسها.

صحيح أن بعض النقاد يتحدثون عن مشكلة "السلطة" ويظهرون أن الحكايات بضمير المتكلم هي في بعض الأحيان مصدر لمشكلات عديدة لأنه من المستحيل على أي شخص أن يعرف كل ما يحصل؛ يجد بعض هؤلاء النقاد أنفسهم مضطرين

للتكرار في بعض القصص مثل (موبي ديك)، والتي يعطي المؤلف فيها لسارده معرفة عن أحداث تجري خارج الفضاء المخصص له. لا يمكننا أبداً أن نؤكد أن غنى معجمنا المصطلحي يحسن عملنا النقدي. مع ذلك يمكننا حتماً أن نؤكد أن المصطلحات التي أُجبرنا لحقبة طويلة على العمل من خلالها لا يمكنها أن تساعدنا في تقديم تمييز بخصوص الآثار الدقيقة (مثلما هي الآثار الأدبية كلها)، الدقيقة جداً والتي لا يمكن حصرها في شبكة من الزرد ذات فتحات واسعة.

إن الأمر يستحق أن يسعى الإنسان إلى تصنيف أكثر غنى لتنوعات صوت المؤلف حتى وإن أُتهم بالحذلقة.

1-يبدو أن الصنف الذي استُخدم بتعسف كثيراً هو صنف الشخصية. إن القول عن قصة بأنها مروية عبر ضمير المتكلم أو ضمير المفرد الغائب، ثم جمع الروايات تحت هذا العنوان أو ذاك، لا يقدم لنا شيئاً هاماً؛ إلا إذا أصبحنا أكثر تحديداً، ووصفنا القدرات الخاصة للرواة، المرتبطين مع بعض النتائج المرغوبة. إن خيار القيام بالسرد بضمير المتكلم يؤدي أحياناً إلى تقييد شديد؛ عندما تصل معلومات ضرورية بطريقة عشوائية إلى ضمير أنا، فإن المؤلف يجبر على خلق أوضاع بعيدة عن الواقع، ولكن لا يمكن أن نأمل كثيراً بإيجاد معايير مفيدة عبر الإفادة من التمييز الذي يسعى إلى تقسيم مجال التخييل كله إلى مجموعتين، أو ثلاث مجموعات على الأكثر. ضمن هذه المجموعة نجد (هنري إسموند، وبرميل أمونتيلادو، ورحلات غوليفار، وتريسترام شاندي).

وفي المجموعة الثانية نجد (معرض العبث، وتوم جونز، والسفراء، وأفضل العوالم) ولكن الشرح في (معرض العبث، وتوم جونز) بضمير المتكلم، ويبدو غالباً أنه يشبه الأثر النفسي الداخلي لتريسترام شاندي أكثر من شبهه من أثر أعمال أخرى بضمير المفرد الغائب. وبالطريقة نفسها، يبدو الأثر في (السفراء) أكثر قرباً من أثر الروايات الكبيرة بضمير المفرد الغائب، لأن سترميذر يروي في مناسبات عديدة قصته الخاصة، حتى وإن كان يقدم نفسه عبر ضمير المفرد الغائب.

2-هناك رواة يشاركون في العرض التخييلي، ورواة يُبعدون عنه. إن القسم الأول من هؤلاء الرواة يختلفون دائماً عن المؤلف الخفي الذي يتحمل مسؤولية وجودهم. أما القسم الثاني فلا يختلف عن المؤلِّف بصورة عامة.

أ-المؤلف الخفي (الأنا الثانية للمؤلف).

إن أي رواية توحي بصورة مضمرة بمؤلف يختبئ في الكواليس، حتى وإن كان أي سارد غير ظاهر فيها، بوصفه مخرجاً، أو محركاً للدمى، أو مثلما يقول جويس بوصفه إلهاً لا مبالياً ينظف بصمت أظافره. هذا المؤلف المضمر يختلف دائماً عن الإنسان الحقيقي، مهما كان تصورنا عنه، وهو يخلق نسخة متفوقة من ذاته، وهو يخلق في الوقت ذاته عمله.

كل رواية تنجح في جعلنا نعتقد بوجود مؤلف يفسّر على أنه شكل من (أنا ثانية). تمثل هذه (الأنا الثانية) غالباً إنساناً أكثر تهذيباً ونقاء ويقظة وحساسية ومرونة مما هو عليه في الواقع.

عندما لا تستند رواية معينة بوضوح إلى هذا المؤلف، فإننا لا نتبين أي فرق بينه وبين السارد المضمر غير الممثّل؛ إن السارد الوحيد في (القتلة) لهمنغواي هو (الأنا الثانية) المضمرة التي يشكلها همنغواي خلال سرده.

ب-الرواة غير الممثّلين.

لا تصنع القصص، بصورة عامة، بدقة "القتلة"؛ تبدو لنا أغلب القصص كما لو أنها مصفاة عبر وعي سارد سواء كان (أنا) أو (هو). وفي المأساة أيضاً يحكي شخص القسم الأكبر مما يحكى لنا؛ وغالباً ما نبدي اهتماماً كبيراً بالطريقة التي يفكر فيها وعي السارد بالأحداث الواقعة، وبما يخبرنا به المؤلف نفسه.

عندما يتحدث هوراسيو عن لقائه الأول بالشبح في هاملت، شخصيته الحقيقية، على الرغم من أنه لم يُذكر قط بوضوح كجزء أساسي من العنصر السردي، فإنه يقدم لنا شيئاً هاماً لحظة استماعنا إليه. وإذا وجدنا ضمير أنا في التخييل، فإننا نعلم أن روحاً فعّالة تدخلت بيننا نحن القراء وبين الحدث. عندما يغيب ضمير أنا مثلما هي الحال في (القتلة)، فإن القارئ غير اليقظ يمكن أن يرتكب خطأ إذا اعتقد أن القصة تصل إليه دون وسيط. ولكن على أكثر القراء سذاجة أن يعرف حضور القوة التوسيطية والتحويلية في كل قصة بدءاً من اللحظة التي يضع فيها المؤلف بوضوح سارداً في الحكاية، حتى وإن كان هذا السارد لا يحمل أي صفة شخصية. إن أحد عيوب القراءة الأكثر انتشاراً يأتي من المطابقة الساذجة بين الساردين من هذا النوع، وبين المؤلفين الذين خلقوهم. في حين أنه يوجد دائماً اختلاف، حتى وإن كان المؤلف نفسه غير واعٍ لذلك عندما كان يكتب.

يُختزل المؤلف المضمر (الأنا الثانية) إلى مركز تجميع لروحنا، وهو معمول

من عناصر القصة المروية. إذا استند أحد هذه العناصر بوضوح إلى سارد مشترك في القصة، فإن إدراكنا للسارد يقوم جزئياً على طريقة مطابقة الأنا الحاضرة مع ما تعلن إظهاره. وحتى عندما تتطابق (الأنا أو هو) المخلوقان بهذا الشكل بوضوح مع المؤلف شخصياً، مثل فيلدينغ، وجان أوستان، وديكنز، وميريديث، فإننا نستطيع دائماً التمييز بين السارد والمؤلف المضمر الذي ينتجه. ولكن على الرغم من وجود اختلاف دائم بينهما، إلا أن النقاد لا يعطونه غالباً الأهمية إلا عندما يكون السارد حاضراً بوضوح.

ج-الرواة الحاضرون (الممثّلون)

السارد، بصورة عامة، حاضر في العمل مهما حاول الاختفاء، منذ أن يتكلم عن نفسه بضمير المتكلم، أو منذ أن يقول لنا، مثل فلوبير، إننا كنا في قاعة الصف عندما دخل إليها شارل بوفاري. ولكن عدداً من الروايات تقدم رواتها بطريقة أكثر كمالاً. يصبح السارد في بعض الأعمال، شخصية مركزية، تمتلك قوة جسدية، وعقلية، وأخلاقية كبيرة (تريسترام شاندي، البحث عن الزمن المفقود، الدكتور فاوست). السارد، في أعمال من هذا النوع، هو بصورة عامة مختلف تماماً عن المؤلف المضمر الذي يخلقه؛ إننا نبني جزئياً شخصية المؤلف بالاستناد إلى ما يميز السارد عنه. إن تنوع النماذج البشرية المقدمة بوصفهم رواة، غنيّ تقريباً بمقدار غنى شخصيات التخييل الأخرى؛ يجب أن نقول "تقريباً"، لأن بعض الشخصيات ليست مصنوعة لكي تروي قصة أو تراقبها.

يجب ألاّ ننسى أن عدداً كبيراً من الرواة الحاضرين ليس مؤهلاً بوضوح للقيام بدوره. كل خطاب، وكل حركة سرديان بمعنى من المعاني؛ نواجه في أغلب الأعمال ساردين متخفيّن، مثل "الوعّاظ"* في أعمال موليير، يُستخدمون لتعريف الجمهور بما يجب أن يعرفه، في حين أنهم يبدون وكأنهم يقومون بأدوارهم فقط.

إن الساردين المتخفين الأكثر أهمية هم "الوعي المركزي" بضمير المفرد الغائب، والذين يقوم المؤلف، من خلالهم، بمراقبة محكياتهم. وسواء تعلق الأمر

---

* *الواعظ: هو الشخصية التي تعبر عن رأي المؤلف في سلوك الشخصيات الأخرى وفي مسار الأحداث في العمل الأدبي فتعظ الجمهور وتبين السبيل إلى السلوك القويم من وجهة نظر الكاتب.*

بهؤلاء (العاكسين) مثلما يسميهم جيمس أحياناً، أم بمرايا مصقولة جداً، وواضحة، تعكس تجارب روحية معقدة، أم بالعكس، "بموضوعات آلة تصوير"، مشوشة ومحسوسة مثلما هي الحال في أكثر أعمال التخييل بدءاً من جيمس، فإنهم يقومون، على الأقل، بوظيفة الساردين الظاهرين تحديداً.

(لم يذهب غابرييل إلى الباب مع الآخرين. لقد بقي في قسم مظلم من المدخل وهو ينظر باتجاه السلالم. كانت توجد في الظل امرأة في آخر الطابق الأول. لم يستطع رؤية وجهها، ولكنه استطاع أن يرى ذيل تنورتها ذات اللون الترابي المحروق والوردي، والتي يجعلها الظل تبدو سوداء وبيضاء، لقد كانت امرأته. كانت تستند إلى الدرابزين، وتستمع إلى شيء معين. اندهش غابرييل لصمتها، فاسترق السمع ليسمع هو أيضاً، ولكنه لم يستطع سماع شيء ما عدا ضجيج الضحكات والأحاديث القادمة من الممرات الأمامية، وبعض المعزوفات على البيانو، بالإضافة إلى أغانٍ بصوت رجل.

تساءل ما الذي ترمز إليه امرأة وهي تستمع إلى موسيقى بعيدة على درجات السلالم في الظل).

إن المميزات الثابتة التي يقدمها مثل هذا المنهج للوصول إلى بعض الأهداف، شكلت السمة المسيطرة على النقد الحديث.

صحيح أن اهتمامنا تركز لفترة طويلة على النوعيات مثل (الطبيعي والحي)، لكن هذه المميزات تبدو حاسمة، عندما نقوّض البديهيات السائدة التي تقول إن أي تخييل جيد يبحث عن التعبير جزئياً عن هذه المميزات، فإننا نُجبر على التعرف على سلبيات هذا الأمر، العاكس بضمير المفرد الغائب طريقة من بين طرق أخرى، قادرة على جعل بعض النتائج غير مناسبة، وحتى مؤذية في حين توجد نتائج أخرى مرغوب فيها.

3–بين الساردين الحاضرين –سواء كانوا "عاكسين" بضمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب –يوجد مراقبون يقومون بمهمة المراقبة فقط (الأنا في توم جونز، والأناني، و Troilus، Gressida)، وهناك شخصيات ساردة لها تأثير كبير في مجرى الأحداث. (وهذا يتماشى مع المشاركة الدنيا لنيك في غاتسبي الرائع إلى الدور المركزي لتريسترام شاندي، ومول فلاندر، وهوك ليبيري فين، وبضمير المفرد الغائب، بول موريل في الأبناء والعشاق لـ.د.هـ.لورنس).

من الواضح أن القوانين التي نستطيع اكتشافها فيما يخص المراقبين يمكن، أو لا يمكن، أن تطبق على الشخصيات الساردة؛ مع ذلك، لم يشر إلى الاختلاف إلا نادراً عندما نتحدث عن وجهة النظر.

4-إن الساردين والمراقبين (بضمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب) يحكون قصصهم سواء بطريقة المشهد (القتلة، وسن الفظاظة لهنري جيمس)، أم بطريقة الموجز، أم بما كان يسميه لوبوك (اللوحة) (مثل حكايات أديسون في -المشاهد- المجردة تماماً تقريباً من العناصر المسرحية المشهدية)، أو أنهم يجمعون الطريقتين. إن التمييز الأرسطي بين الأجناس الدراماتيكية والأجناس السردية، والتمييز الحديث المختلف قليلاً بين (الحكي) وبين (العرض)، يغطيان أيضاً المجال الأدبي كله. ولكن المربك هو أن هذا التمييز يفقد شموليته بسبب عدم الوضوح الناتج عن التوسع. على الساردين من كل الطباع أن ينقلوا الحوارات فقط، أو يدعموها (بالإشارات المسرحية)، أو يقدموا وصفاً للإطار. ولكن سواء فكرنا بنتيجة مختلفة تماماً عن المشهد، إذا كان يرويه هوك فين أو مونتريزور (عندبو)، ولاحظنا أنه عندما نصف حادثة بالمشهد، فإننا لا نقول شيئاً هاماً عن تأثير هذا في الصعيد الأدبي، أم قارنا الموجز اللطيف عن اثنتي عشرة سنة تمتد على صفحتين في توم جونز، بالعرض الممل لعشر دقائق فقط من الحديث غير المختصر الذي كتبه سارتر الذي يترك ميله للواقعية الزمنية يملي عليه مشهداً هنا، ويفرض عليه موجزاً هناك، فإننا سننتهي من هذا إلى أن التعارض بين المشهد والموجز، وبين العرض والحكي (بين أي زوج من التعبيرات الجدلية التي تحاول تغطية هذا المجال)، ليس، إذن، مفهومياً، ولا معيارياً، بل إنه وصفي بطريقة غامضة. ولكن الوصف لا يقدم لنا الكثير في هذا المجال، إلا إذا حددنا الجنس الذي ينتمي إليه السارد الذي هو مسؤول عن المشهد أو الموجز.

5-إن الساردين الذين يسمحون لأنفسهم بالحكي بمقدار العرض، يختلفون كثيراً وفق عدد التفسيرات ونوعها، هذه التفسيرات التي تُضاف إلى العلاقة المباشرة بين الأحداث سواء كانت بصورة مشهد أم بصورة ملخص. من المؤكد أن مثل هذه التفسيرات يمكنها أن تغطي أي جانب من التجربة الإنسانية؛ ويمكنها أيضاً أن ترتبط بالموضوع المركزي عبر كل الطرق، وبدرجات مختلفة. إن معالجة هذه المسألة كلها كما لو أنها مختزلة في شيء واحد، فيها جهل لاختلافات هامة: تسمح هذه

الاختلافات بالتمييز بين التفسير التزييني الخالص للتفسير المستخدم لغايات بلاغية، والتي لا تشكل جزءاً من بنية العرض، وبين التفسير المندمج في بنية العرض، مثل تريسترام شاندي.

6-يتقاطع التمييز بين المراقبين والشخصيات الساردة ضمن كل اختلافاتهم، بتمييز آخر يفصل الساردين الواعين لأنفسهم على أنهم كتاب (توم جونز، تريسترام شاندي، بارشيسترتورز، القلب المخدوع، والبحث عن الزمن المفقود، ودكتور فاوست)، عن الساردين أو المراقبين الذين لا يناقشون أبداً أولا يناقشون إلا نادراً أعمالهم الكتابية الخاصة، أو الذين يبدون وكأنهم لا يعرفون ما يكتبون، أو يفكرون به أو يتحدثون عنه. أو يراقبونه في عمل أدبي (الغريب لكامو، والضحية لبيلو).

7-إن الساردين و "العاكسين" بضمير المفرد الغائب، سواء انخرطوا بالفعل أم لا، يختلفون بطريقة واضحة، في درجة المسافة ونوعها والتي تفصلهم عن المؤلف، والقارئ، وشخصيات القصة الآخرين الذين يحكون عنهم أو يراقبونهم. إننا نناقش غالباً هذا البعد باستخدام تعبيرات مثل (سخرية) أو (نبرة)؛ ولكن تجربتنا، في الواقع، أكثر غنى مما توحيه هذه التعبيرات. إن مفهوم "البعد الجمالي" استُخدم كثيراً في هذه السنوات الأخيرة، كنوع من غرفة المهملات عندما لا تتطابق تجربة القارئ مع التجربة التي تفرضها قوانين الكتاب. ولكن من الواضح أنه كان على هذا المفهوم المفيد أن يخصص لوصف درجة الجهد الذي يبذله القارئ أو المشاهد، عندما يريدان نسيان اصطناعية العمل، والذوبان فيه. كل ما يُشعر أي واحد منهما أنه أمام موضوع جمالي وليس أمام واقع، يبرز البعد الجمالي. إن ما أعالجه أكثر صعوبة، وأكثر تعقيداً للوصف، ولا يشكل البعد الجمالي إلا عنصراً من عناصره.

تشتمل الكتب التي نقرؤها كلها على حوار مضمر بين المؤلف، والسارد، والشخصيات، والقارئ. كل واحد من هؤلاء الأربعة يتطابق مع ركن من الأركان الأخرى أو يدخل معهم في تعارض كامل، بخصوص أي نوع من القيمة أو الحكم: الأخلاقي، والعقلي، والجمالي، وحتى الجسدي (هل تكون ردة فعل القارئ الذي يتلعثم مثل ردة فعلي على تلعثم ش.س. أيرويكو؟ من المؤكد أن لا.) إن العناصر التي نناقشها بخصوص (البعد الجمالي) تشكل جزءاً من هذه المشكلة؛ مثل البعد في الزمن والمكان، والاختلافات الاجتماعية، وقواعد الخطابات أو العادات: هذه العناصر كلها بالإضافة إلى عناصر أخرى تحدد إحساسنا أمام موضوع جمالي.

تماماً مثل أقمار الورق والتأثيرات الأخرى لمشهد غير واقعي في بعض المآسي الحديثة، والتي لها تأثير (استلابي) في المشاهد. ولكن يجب ألا تُخلط هذه التأثيرات مع تأثيرات، هامة أيضاً بالنسبة إلينا، وتنتج عن التعاطف، والمواصفات الشخصية للمؤلف، والسارد، والقارئ، وأي شخصية أخرى في التوزيع. على الرغم من أننا لا نستطيع أن نأمل بدراسة وافية لكل تغيرات (البعد) والتي تستطيع التقنية الحديثة السيطرة عليها، لكنه يمكن على الأقل أن نحتفظ بحقيقة أننا نعكف هنا على مشكلة موجودة فيما وراء هذه المشكلة الأخرى، والتي تركز على التساؤل حول الجهد الذي يبذله المؤلف ليحافظ على (الوهم الواقعي) أو ليدمره.

أ–يستطيع السارد أن يكون على بعد قليل أو كبير من المؤلف الخفي. يمكن للبعد أن يكون أخلاقياً. ويمكنه أن يكون فكرياً أيضاً (توين وهوك فين، ستيرن وتريسترام شاندي بخصوص الاستيهام حول تأثير الأنوف، وريشاردسون وكلاريسا).

ويمكن أن يكون مادياً أو زمنياً: أكثر المؤلفين بعيد عن السارد حتى الأكثر معرفة، لأنهم يعرفون، على الأرجح، كيف (تسير الأمور) في النهاية، الخ.

ب–يستطيع السارد أيضاً أن يكون على بعد قليل أو كبير من الشخصيات في القصة التي يرويها. يمكنه أن يكون، مثلاً، مختلفاً عنهم أخلاقياً، وفكرياً، وزمنياً (السارد البالغ، وأناه الشابة في –الآمال الكبرى– لديكنز، أو ريد بورن لميلفيل)، أخلاقياً وفكرياً (فولر، السارد، وبيل، الأمريكي، في –أمريكي هادئ جداً– لغرين، الاثنان يقعان خارج قوانين المؤلف، ولكن بطرق مختلفة)، وأخلاقياً وعاطفياً (الحلية لموباسان، و Nuns at Luncheon، لهوكسلي، حيث الساردون يظهرون أقل تأثراً وانفعالاً مما ينتظره موباسان وهوكسلي بوضوح من القارئ).

ج–يمكن للسارد أن يكون على بعد قليل أو كبير من المعايير الشخصية للقارئ: جسدياً وعاطفياً (التحول لكافكا)؛ أخلاقياً وعاطفياً (بينكي في صخرة بريتون لغرين، البخيل في لقّات الأفاعي لمورياك؛ المنحطون أخلاقياً الذين حولهم التخييل الحديث إلى كائنات إنسانية مقنعة).

إن الحبكة الأكثر شيوعاً في التخييل الحديث، الذي يُقدم غالباً على أنه يرفض الحبكة، ترتكز على إعطاء صورة عن الساردين الذين تتغير سماتهم خلال القصة التي يروونها. منذ أن علّم شكسبير العالم الحديث ما تركه اليونان عبر تجاهل تطور الشخصية (مقارنة ما كبث ولير مع أوديب)، نالت القصص التي تحتوي شخصيات

تتحسن أو تسوء، نجاحاً متصاعداً. ولكن كان يجب انتظار اكتشاف كل استخدامات (العاكس) بضمير المفرد الغائب، لكي نعرف كيف نقدم سارداً يغير بالتدريج سرده. قُدّم بيب العجوز، في الآمال الكبرى، كشخص كريم يقع قلبه في المكان الذي كان يجب أن يقع فيه قلب القارئ؛ إنه ينظر إلى (أناه) الصغرى وهي تبتعد عن القارئ ثم تعود.

ولكن (العاكس) بضمير المفرد الغائب يمكن أن يُقدم كما لو أنه ينتمي، بحسب الدلائل الشكلية، إلى الزمن الماضي، وهو في الواقع هنا، أمام أعيننا، يقترب أو يبتعد عن القيم الأثيرة عند القارئ. تصرّف القرن العشرون كما لو أنه مصمّم على استنفاد كل البدائل والتوليفات ليصل إلى هذه النتيجة: البدء بعيداً والانتهاء قريباً، البدء قريباً والانتهاء بعيداً؛ البدء قريباً مثل بيب، والابتعاد دون الضياع والعودة إلى القرب؛ البدء بعيداً والذهاب أبعد (هناك عدد من المآسي الحديثة غير مأساوية كثيراً، لأن البطل بعيد جداً عنّا منذ البداية، لكي نقلق مما يوجد، مثل مكبث، في النهاية على بعد أكثر أهمية أيضاً)؛ البدء قريباً جداً، والانتهاء أيضاً قريباً..: لا يمكنني أن أتخيّل إمكانيات نظرية لم تُجرّب؛ يستطيع أي شخص قرأ كثيراً التخييل الحديث أن يجد أمثلة عديدة.

د–يستطيع المؤلف الخفي أن يكون على بعد قليل أو كبير من القارئ. ويمكن للبعد أن يكون فكرياً (المؤلف الخفي في تريسترام شاندي، الذي يجب ألا نطابقه مع تريسترام، والذي يبدي اهتماماً أكثر، ويعرف الإنسانية صعبة الفهم بصورة أفضل من أيٍ من قرائه) وأخلاقياً (أعمال ساد)، الخ. من وجهة نظر المؤلف تختزل القراءة المكللة بالنجاح البعد إلى الدرجة صفر، والتي تفصل، في كتابه، القوانين المسيطرة لمؤلفه الخفي عن قوانين القارئ المنتظر. له غالباً بُعدٌ صغير جداً في البداية؛ لا يعود إلى جان أوستان إقناعنا أن فعل امتلاك عزة بالنفس وأحكام مسبقة، ليس مرغوباً فيه. بالإضافة إلى أن كتاباً سيئاً هو غالباً كتاب يطلبه المؤلف الخفي لقارئه الذي يخضع لمعايير لا يستطيع المؤلف قبولها.

هـ–يستطيع المؤلف الخفي (أو القارئ) أن يكون على بعد قليل أو كبير عن الشخصيات الأخرى –هذا يتماشى مع القبول المطلق الذي تبديه جان أوستان نحو جان فيرفاكس في أيّما (Emma)، ومع ازدرائه لويكهام في (الاعتزاز بالنفس والأحكام المسبَقة) إن المتعة المركبة التي نشعر بها أمام أي عمل جيد، تظهر

بوضوح عندما نقابل بين نوعين من البعد في هذه الأمثلة. السارد في إيّما (Emma) ليس ملتزماً مع جان فيرفاكس، على الرغم من عدم وجود أي دليل على التنصّل من هذا. يمكننا أن نختم بأن المؤلف يؤيده بصورة كاملة؛ ولكن (العاكس) الرئيسي إيّما الذي يستأثر بالقسم الأكبر من فعل السرد، يعارض تماماً جان فيرفاكس في أكثر الأوقات. من جهة أخرى، لا يلتزم السارد في (الاعتزاز بالنفس والأحكام المسبقة) مع ويكهام لأطول وقت ممكن، ويهدف خداعنا؛ المؤلف يعارضه سراً؛ والعاكس الرئيسي إليزابيت يؤيده تماماً في القسم الأول من الكتاب.

من الواضح أن أمثلتي لا تغطي كل الاحتمالات؛ إن ما نسميه (التزاماً) أو (تعاطفاً) أو (تعرفاً) هو بصورة عامة مصنوع من مجموعة من ردود الأفعال تجاه المؤلفين، والساردين، والمراقبين وشخصيات أخرى، ويمكن أن يكون الساردون مختلفين عن مؤلفيهم أو عن قرائهم لكونهم ملتزمين أو لا مباليين، بألف طريقة؛ يُلاحظ أيضاً تعلق شخصي عميق (نيك في غاتسبي الرائع، ماكيلار في سيد بالانترا، وزيتبلوم في د.فاوست)، ويلاحظ انفصال ساخر أو مسلٍ بفتور، أو ببساطة غريب (التراجع والسقوط لووغ).

عندما نتحدث عن وجهة النظر في التخييل، فإن البعد الذي في إهماله الخطر الأكبر يقع بين السارد القابل للخطأ، أو غير الجدير بالثقة، وبين المؤلف الخفي الذي يسحب معه القارئ، ضد السارد. إذا كان ما يدفعنا لمناقشة وجهة النظر العثور على كيفية ارتباطها ببعض الآثار الأدبية، فإن الصفات الأخلاقية والفكرية للسارد تهمنا أكثر من الحدث الذي نحدده بضمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب، أو الذي نفضل رؤيته أو لا نفضلها. إذا اكتشفنا أنه غير جدير بالثقة، فإن صدمة العمل الذي يرويه لنا كلها ستُعدل.

إن مصطلحنا لتحديد هذه الأنواع من البعد إزاء الساردين غير مناسب تقريباً.

وبسبب عدم وجود تعبيرات أفضل، سأقول عن سارد إنه جدير بالثقة (قابل للقراءة) عندما يتحدث أو يتصرف وفق قواعد العمل (وهذا يعني القواعد المضمرة للمؤلف)، وسأقول عنه إنه غير جدير بالثقة (غير قابل للقراءة) في الحالة المعاكسة. صحيح أن الأشهر من بين أغلب الساردين الجديرين بالثقة يتركون أنفسهم ليتعرضوا لأوقات طويلة من السخرية: ويصبحون بالنتيجة غير جديرين بالثقة بسبب أنهم قابلون للخداع. ولكن سخرية تسبب صعوبات لا تكفي لجعل السارد غير جدير

بالثقة.

يجب الاحتفاظ بهذا المصطلح للساردين، الذين يقدمون كما لو أنهم يتحدثون الوقت كله بالتوافق مع قواعد الكتاب، وهم في الواقع لا يقومون بهذا. لا يعني عدم الجدارة بالثقة الكذب، على الرغم من أن أحد المصادر الرئيسية لبعض الروائيين المحدثين هو استخدام ساردين كذابين (السقوط لكامو، الطفل الطبيعي لكالدير ويلينغهام، الخ) يرتبط هذا الموقف عموماً بما يسميه جيمس اللاشعور؛ يختلط الأمر على السارد، أو أنه يدعي صفات لا يوافقه عليها المؤلف، أو أن السارد يعلن، مثلما هي الحال في هوكليبري فين، أنه مخيف فقط، وأن المؤلف، وراءه، يشيد بفضائله في صمت. يختلف الساردون غير الجديرين بالثقة بعضهم عن بعض بطريقة واضحة، وبحسب البعد والاتجاه الذي يأخذونه، بالتناقض مع معايير المؤلف: إن المصطلح البالي (نبرة) مثل المصطلح المعروف الآن وهو (البعد) يغطيان عدداً من النتائج التي علينا تمييزها. بعض الساردين، مثل باري ليندون، بعيد أيضاً عن المؤلف والقارئ إلى حد كبير، فيما يتعلق بصفاتهم، إذا لم يكن بهذا النوع من الحيوية الجذابة الخاصة بهم. وبعضهم مثل فليدا فيتش، (العاكس) في مخلفات بوينتون لجيمس، قريب جداً من تقديم مثال الذوق، والحكم، والحس الأخلاقي للمؤلف. كلهم يطلب فطنة أكبر من قبل القارئ، والتي لا يطلبها السرد الذي نعتمد فيه على السارد.

8-يستطيع الساردون الجديرون بالثقة والساردون غير الجديرين بالثقة أن يعتمدوا على أنفسهم دون المساندة والتصويب اللذين يقدمهما الساردون الآخرون (غولي جيمسون في -فم الحصان- لكاري، وهندرسون في -هندرسون صانع المطر- لبيلو).

أو يمكن أن يتلقوا المساندة والتصويب (الصخب والعنف). من المستحيل تقريباً، أحياناً، الإقرار فيما إذا كان السارد يخدع نفسه، وإلى أي درجة يقوم بذلك؛ ومن السهل أحياناً أخرى تحديد هذا الأمر: عندما يكون هناك تأكيد واضح، أو عندما يناقض شاهد معين الأحداث. يجب الإشارة إلى أن مساندة السارد أو تصويبه يمكن أن يكون مختلفاً بصورة جذرية بحسب الحالة: من داخل الفعل بطريقة تستطيع فيها الشخصية الساردة أن تفيد من هذا (فولكنر، المتطفل)؛ أو من الخارج بطريقة تساعد القارئ على تصحيح رؤاه الخاصة أو تساعد على تأسيسها بدقة، وقد تذهب هذه

الرؤى بعكس رؤى السارد (القدرة والمجد، لغرين). من الواضح أن سارداً متروكاً لذاته سينتج تأثيرات أخرى في هاتين الحالتين.

9-يستطيع المراقبون والشخصيات الساردة، سواء كانوا واعين لأنفسهم أم لا، جديرين بالثقة أم غير جديرين، ثرثارين أم صامتين، يعتمدون على أنفسهم أم على غيرهم، أن يعرفوا مالا تستطيع الوسائل الطبيعية حصراً أن تساعدهم في فهمه، أو يمكن أن يكونوا محصورين ضمن تصور أو استنتاجات واقعية. تتطابق الميزة القصوى مع ما نسميه عادة العلم الكلي. ولكن هناك تنوعاً كبيراً في المميزات، وقلة من الساردين (الذين يتميزون بالمعرفة الكلية) مسموح لهم أن يعرفوا أو يعرضوا ما يعرفه مبدعوهم. لا توجد دراسة جادة تتناول تنوعات التحديد، ووظائفها الخاصة. بعض التحديدات مؤقتة أو لعبية- مثل الجهل الذي يفرضه فيلدينغ أحياناً على (أناه) (عندما يشكك مثلاً بقواه الخاصة، بوصفه سارداً، فيطلب مساعدة ربات الفن). تسعى بعض التحديدات لأن تكون دائمة، على الرغم من أنها معرضة للتخلي المؤقت، مثل الشخصية المحدودة عامة، وأن تكون إنسانيةً واقعية مثل اسماعيل في (موبي ديك) الذي يستطيع مع ذلك تجاوز حدوده الخاصة عندما تتطلب القصة ذلك. "كان مفعماً بالشجاعة، ولكنه استمر في الخضوع؛ تمتم أهاب، إنها أكثر الشجاعات حذراً": ودون وجود شاهد لينقل هذا إلى السارد. يكتفي بعض الساردين بما تسمح لهم ظروفهم في معرفته، بالمعنى الضيق (بضمير المتكلم: هوك فين، وبضمير المفرد الغائب، مثل ميراندا ولورا في قصص كاترين آن بورتيه).

تهدف الميزة المتفردة الأكثر أهمية إلى منح السارد رؤيا داخلية بسبب القدرة البلاغية التي يستخلصها من هذه الرؤيا. يركز الغموض المفيد على مفهوماتنا عن المعرفة الكلية، ولكنه يختفي غالباً تحت مصطلحاتنا. نضع تحت صنف (المسرحي) عدداً من الأعمال الحديثة التي يُنقل إلينا كل عنصر فيها عبر الرؤى المحدودة للشخصيات؛ ولكن هذه الأعمال تتطلب قدراً أكبر من المعرفة الكلية من قبل المؤلف المحكوم بالصمت مثلما يوجد عند فيلدينغ، بحسب ادعاءاته الخاصة. إن سبرنا الدقيق لمشاعر ست عشرة شخصية في (عندما احتضرُ، لفولكنر)، والذي لم نرَ خلاله تحديداً ما تتضمنه هذه المشاعر، يمكن أن يبدو، بمعنى من المعاني، غير مرتبط بسارد عارف كلي. ولكن هذا المنهج هو في الواقع، من المعرفة الكلية، وله فعالية كبيرة: يتطلب المؤلف الخفي إيماننا المطلق بقدراته التنبوئية. وهو لا يسمح لنا

في أي لحظة بالشك بمعرفته الكبيرة بالمشاعر الستة عشر، ولا بحقيقة أنه اختار بدقة أن يكشف لنا هذا القسم، وليس القسم الآخر. باختصار إن اختيار وجهة النظر المحدودة بشدة لا يسمح بتجنب المعرفة الكلية؛ إن السارد الحقيقي هو بصورة طبيعية أقل معرفة كلية مما كان عليه دائماً. إذا كان استخدام الشيء الاصطناعي بتعسف يشكل خطأ –وهذه ليست هي الحالة– فإن السرد الحديث سيكون خاطئاً مثل سرد ترولوب2–...

إن المؤلف الذي يتجنب شكلي الاصطناع، المعرفة الكلية التقليدية والتلاعب بوجهات النظر الداخلية، مثلما يمارس اليوم، ليس بالضرورة أن يكون متطابقاً مع المؤلف غير الحاضر الذي ذكر سابقًاً. في (مطلع الفتوة) مثلاً، يسمح جيمس لنفسه بتفسيرات متوالية، ولكنه لا يقوم إلا بالتكهن حول معنى الخطط الموضوعية؛ المؤلف حاضر، ولكنه حاضر بوصفه جاهلاً لما يجري جزئياً.

10–أخيراً يختلف الساردون الذين يقدمون (الرؤى الداخلية) لشخصياتهم، بحسب عمق تدخلهم واتجاهه. يستطيع بوكاس أن يعطي وجهات نظر داخلية، ولكنها سطحية. ذهبت جان أوستان بعيداً بخصوص المستوى الأخلاقي، ولكنها بقيت على السطح بخصوص المستوى النفسي. يحاول المؤلفون الذين يستخدمون (الحوار الداخلي) كلهم الذهاب إلى العمق، على المستوى النفسي، ولكن بعضهم يبقى على السطح على المستوى الأخلاقي. يجب أن نذكّر أن كل وجهة نظر داخلية مدعومة، مهما كان عمقها، تحول مؤقتاً الشخصية التي كُشف وعيها إلى سارد. تخضع وجهات النظر الداخلية إذن إلى تغيرات، وفق كل الأصناف الموصوفة سابقاً، وهذه التغيرات هي أيضاً أكثر أهمية، بحسب درجة الثقة التي نمنحها للسارد. بصورة عامة، كلما كان التدخل عميقاً، قبلنا أكثر بأن نكون مخدوعين، من دون أن يضعف مع ذلك تعاطفنا.

هذه المسألة أُهملت كثيراً، وهي التي تتعلق بمعرفة الحد الذي ترتبط فيه وجهات النظر الداخلية بالتعاطف الأخلاقي.

السرد فن، من خلال علم، ولكن هذا لا يعني أننا سنفشل حتماً عندما نحاول صياغة بعض المبادئ بخصوصه.

يُلاحظ وجود عناصر نظامية في كل فن، ولا يستطيع النقد، في مجال التخييل، أن يهرب حتماً من مسؤوليته؛ عليه أن يحاول تفسير النجاحات والفشل التقنيين،

بالاعتماد على مبادئ عامة. ولكن المشكلة كلها تكمن في المكان الذي يجب أن توجد فيه هذه المبادئ العامة. التخييل، والرواية، ووجهة النظر: لا تقدم هذه التعبيرات كلها مفتاح هذا النوع من التعريف الذي وحده يجعل التعميمات النقدية والقواعد ذات دلالة. لا يمكن أن يُحكم على تقنية معينة بالنسبة إلى فائدتها للرواية أو للتخييل، ولكن يحكم عليها فقط تبعاً لفاعليتها ضمن هذه الأعمال الخاصة، أو هذه الأنواع من الأعمال.

ليس مدهشاً أن نسمع المؤلفين يؤكدون أنهم لم يتلقوا قط أي مساعدة من قبل النقاد الذين يبحثون في (وجهات النظر). عندما يواجه الروائي هذه المشكلة يهتم دائماً بالعمل الفردي: أي شخصية محددة تحكي هذه القصة المحددة (أو هذا القسم من القصة)؟ ما هي الدرجة التي يستحقها من الثقة، والتميز، والحرية في التفسير؟ هل تمت الموافقة عليه ليكون حاضراً بقوة؟ وحتى إذا اختار الروائي سارداً يتطابق مع تصنيفات النقد سواء كان (عارفاً كلياً) أم (بضمير المتكلم) أم (عارفاً محدوداً) (موضوعياً، أم متشرداً، أم منزوياً)، فإن مشكلاته تكون قد بدأت. لا يمكنه في أي حالة من الحالات أن يجد أجوبة على مشكلاته الآنية، والمحددة، والعملية، بالاعتماد على نظريات مثل (وجهة نظر المعرفة الكلية هي طريقة تقدم أكبر مرونة ممكنة)، أو أيضاً، (إن وجهة النظر الموضوعية هي الأكثر سرعة وحيوية)، الخ. وحتى التعميم الأكثر عقلانية لا يستطيع أن يسعفه كثيراً على هذا المستوى في حين أنه يستطيع أن يتتبع صفحة فصفحة إنجاز روايته. ومثلما أوضح جيمس في تحليلاته الدقيقة، لا يستطيع الروائي أن يكشف تقنيته السردية إلا عندما يحاول التقاط الإمكانيات الكامنة في الفكرة التي يحاول تطويرها، من أجل قرائه. نتيجة لذلك، إن أكثر الخيارات هي في الدرجة وليس في النوع. إن القرار بجعل ساردك عارفاً كلياً، لا يقرر شيئاً عملياً. إن السؤال الصعب هو: ماهي الدرجة المحددة من اللاشعور التي يمتلكها؟

إن فَرْضَنا أن يستخدم ضمير المتكلم في سرد، لا يقدم شيئاً جديداً تقريباً. أي نوع من المتكلم؟ ما هي درجة تميزه؟

إنه يعرف دوره كسارد، ولكن إلى أي درجة؟ جدير بالثقة، ولكن بأي طريقة؟ إلى أي حد هو محكوم بالاستنتاجات الواقعية؟ وإلى أي حد مسموح له أن يتجاوز الواقعية؟3–

مما لاشك فيه أن بعض الأنواع من التأثيرات تسمح للمؤلف باتخاذ وجهة معينة: إذا أراد مثلاً تقديم مشهد أكثر تسلية وتأثيراً وحيوية أو غموضاً، أو تقديم شخصية أكثر لطفاً أو إقناعاً، فإنه يمكن أن تكون هذه الأساليب أو تلك مطلوبة. ولكنه ليس مدهشاً أنه في الوقت الذي يبحث فيه عن مساعدة ليتخذ قراراته، يجد تقنية نظرائه أكثر فعالية من القواعد المجردة للكتب. إن المؤلف الحساس، القارئ للروايات العظيمة، يجد فيها منجماً من الأمثلة المحددة، أمثلة حول الطريقة التي يُستخدم فيها هذا الأثر، المختلف عن الآثار الأخرى الممكنة، عبر خيار للوسائل السردية الخاصة.

على الناقد وهو يدرس نماذج السرد، أن يبقى متأخراً دائماً، ويعتمد باستمرار على الأمثلة المادية التي تستطيع وحدها أن تخفف من ميوله نحو التعميمات التعسفية.

ترجم المقال من الإنكليزية مارتين ديزور مان.

❑

■ **الحواشي:**

1-ترجمنا كلمة دراماتيك والكلمات الأخرى من العائلة نفسها عبر (العرض -التمثيل)؛ الخ .(N.D.T)

2-اخترنا هنا أربعة مقاطع تركز على غموض كلمة دراماتيك في الإنكليزية (N.D.T).

3-حاولت دراسة بعض هذه المسائل في (نظرية التخييل) الصادرة عام 1961 في جامعة شيكاغو، هذه المقالة نسخة مطورة من الفصل السادس من هذا الكتاب.

❑❑❑

Foreign Literature Quarterly, No. 106-7, Spring and Summer 2001, Twenty Sixth Year.

Contents

Essays;

Poetry

10. Two Poems from North, by Seamus Heaney, tr. By Khalid Haddad.

Story

11. Happiness for Sale, by Alberto Moravia, tr. By Wafa Shawkat.
12. The destructors , by Graham Greene, tr by Yanal Kasah.
13. Achomba by the Turkish writer Muzaffar Ezgo, tr. By Abdol Kaddir Abdolli.
14. The Invisible Japanese Gentlemen, by Graham Green, tr. By Tawfik al Assadi.
15. The Man to Send Rain Clouds, by the Indian writer Leslie Marmon Silko, tr. By Hassan Bahri.
16. The Empty Lunch-Tin, by David Malouf, tr. By Nizar Ghazawi.
17. Stories from Ontario, by Germain Lemieux, tr. By Dr.Muhammad Ahmad Tijou.

Theatre.

18. The Cave of Salamanca, by Micuel de Cervantes Saavedra tr. By Ali Ibrahim Al Ashkar
19. Mozart and Saleri, by Alexander Boushkin, tr. By Adnan Jamous.

❑❑

الآداب الأجنبية، العدد 106- 107،ربيع وصيف2001
السنة السادسة والعشرون

المحتويات :

14.	الرجال اليابانيون غير المرئيين	غراهام غرين	توفيق الأسدي
15.	مرسل السحب الممطرة	ليزلي مارمون سيلكو	حسن بحري
16.	صفيحة الغداء الفارغة	دافيد معلوف	نزار غزاوي
17.	حكايات من أورنتاريو	جيرمان لوميو	د.محمد أحمد طجو
	د- المسرح		
18.	كهف سلمنقة	ميغيل دي ثربانتس	علي ابراهيم الأشقر
19.	موزارت وساليري	الكسندر بوشكين	عدنان جاموس
	اعلان عن جائزة الشارقة للابداع العربي – الاصدار الأول – الدورة الخامسة 2001-2002		

□□□